Porträts und Studien.

Von

Rudolf Gottschall.

Vierter Band.

Paris unter dem zweiten Kaiserreich.

Zweiter Theil.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.

1871.

Paris

unter dem zweiten Kaiserreich.

Culturbilder

von

Rudolf Gottschall.

Zweiter Theil.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.

1871.

Inhalt.

Das französische Theater der Gegenwart.

Das gegenwärtige Theater und Drama Frankreichs verdient um so mehr eine eingehende Würdigung, als sein Einfluß auf die übrigen europäischen Bühnen und namentlich auch auf die deutsche keineswegs unterschätzt werden darf. Mag dieser Einfluß zum Heil oder zum Verderben gereichen: er besteht, er ist eine unbestreitbare Thatsache. Erst die genaue Analyse der neuen französischen Dramatik kann uns zeigen, welche Elemente derselben eine so große Anziehungskraft ausüben und welche von diesen wiederum berechtigt sind, mindestens als Ferment in die Entwickelung unserer eigenen dramatischen Literatur aufgenommen zu werden. Doch eine Charakteristik des französischen Theaters der Jetztzeit ist nicht blos von literargeschichtlicher Bedeutung; sie ist zugleich eine Charakteristik der gesellschaftlichen Zustände des second empire, als deren treuer Spiegel es betrachtet werden kann. Wenn das Theater überall für einen Leuchtthurm der Cultur gelten muß, so ist es in Frankreich jetzt in mehr als Einer Hinsicht ein Mittelpunkt derselben. Ein großer Theil der Gesellschaft krystallisirt sich um seine Achse, und zwar ein Theil gerade jener Gesellschaft, welche den Ton in Paris und damit den Ton für die ganze Welt der Mode angibt. So hat die Wechselwirkung von Thea-

ter und Gesellschaft jenen socialen Umschwung gezeitigt, welcher den ehelichen Verhältnissen Verhältnisse freier Liebe mindestens mit poetischer Gleichberechtigung an die Seite stellt. Das pariser Theater ist die Mutter des europäischen Lorettenthums. Auch die Politik des zweiten Kaiserreichs spiegelt sich in dieser Thatsache. Der geistige Druck, der auf der Nation ruht und ihren politischen Enthusiasmus zum Scheintod verurtheilt hat, mußte die ganzen revolutionären Kräfte, die einmal in diesem Volk der geschichtlichen Initiative schlummern, auf das sociale Gebiet hinüberdrängen, wo ihnen zur Schadloshaltung die größte Freiheit gegönnt ist. Hier tummeln sich denn die Saint-Simonistischen Reformgedanken; „die Offenbarungsfrau", die Père Enfantin so lange vergeblich gesucht hat, taucht hier oder dort auf den weltbedeutenden Bretern auf, freilich ohne tendenziöse Einkleidung. Das Costüm, in welchem Julie Fanfernaut in der Rue Taitbout ihre Bekenntnisse ablegte und ihre Predigten hielt und welches die Saint-Simonisten zuerst in Conflicte mit der Polizei versetzte, ist jetzt auf allen Opern- und Possenbühnen „legalisirt"; die Probleme, die in den Romanen der George Sand eine so große Rolle spielten, spuken in minder tiefer Fassung und mit derbem Realismus behandelt auf allen Bühnen der Weltstadt. Währenddessen macht sich auf den Volksbühnen der Rest politischer Bewegung, der noch verstattet ist, als Chauvinismus und militärischer Kosmopolitismus in bunten Welt- und Schlachtbildern geltend. Eine Geschichte des zweiten Kaiserreichs würde sehr unvollständig sein, wenn sie sich mit den Thatsachen der Politik begnügte und nicht eine Geschichte des Theaters in sich aufnähme. Was der Circus für das römische Kaiserreich, das ist für das second empire das Theater. Abgesehen von diesem allgemeinen Interesse des zeitgeschichtlichen Stoffs kommt noch ein Moment in Betracht, das eine Schilderung der französischen Bühnenverhältnisse für uns Deutsche besonders lehrreich macht. Die

innere Organisation derselben ist im ganzen bei uns wenig bekannt. Doch gerade diese enthält des Nachahmenswerthen viel, was für die oft angestrebte Reform der deutschen Bühnenzustände eine schätzbare Grundlage zu geben vermag. Wir sollten an dieser Quelle gedeihliche Belehrung schöpfen, statt mit einem sich überstürzenden Eifer, der sich namentlich in der Gunstbuhlerei der wiener Bühnen bei den pariser Autoren um das Vorzugsrecht in der Aufführung ihrer Stücke ausprägt, dem erfolgreich Neuen der pariser Production nachzujagen. Eine Aneignung des Bessern soll nicht einseitig verschmäht werden, namentlich wenn sich die pariser Bühnen bereit zeigen, durch Uebertragung und Aufführung neuer deutscher Productionen in einen lebhaften geistigen Wechselverkehr mit unsern Bühnen zu treten. Doch sollten es die deutschen Directionen unterlassen, den pariser Dramatikern Reverenzen zu machen, während sie die deutschen Dichter in vornehmer Weise wie Bittsteller behandeln. Die Anerkennung fremden Verdienstes braucht man den Deutschen bei ihrem kosmopolitischen Zuge nicht nahe zu legen, wohl aber die Würdigung der eigenen Talente. Nur die genaueste Kenntniß des Fremden kann Gedeihliches sondern vom Verwerflichen. Die Darstellung der französischen Bühne und des französischen Dramas wird abermals zeigen, daß wir nach der Seite des Organisatorischen, Praktischen und Technischen von den Franzosen lernen können.

Die Gesammtzahl der französischen Theater mit Ausschluß der pariser belief sich Ende 1866 auf 297, von denen 149 den Städten gehören. Dieser große Vorzug des französischen Theaterwesens vor dem deutschen kann nicht genug betont werden. In Deutschland sträuben sich noch immer die angesehensten Städte dagegen, die Selbstverwaltung und Selbstleitung der Theater in die Hand zu nehmen. Die Folge davon ist die unkünstlerische Ausbeutung der Stadttheater durch Privat-

speculanten. Das Beispiel der französischen Stadttheater beweist doch wol zur Genüge nicht nur den höhern Ehrgeiz und das höhere künstlerische Streben der französischen Communen, sondern wol auch die Thatsache, daß dies Streben keine größern, dem Gemeindesäckel verderblichen Verluste zur Folge hat. Von den übrigen 148 Theatern gehören 14 Actiengesellschaften, 77 Privatdirectoren, 46 sind eingetragen ohne Angabe der Eigenthümer. Ein einziges Theater gehört dem Staat, das von Agde (Hérault), 59 Theater werden auf kürzere oder längere Zeit von reisenden Gesellschaften ausgebeutet.

Die Städte, welche stehende Theater haben, sind die folgenden: Agen, Ajaccio, Amiens, Abbeville, Avignon, Bayonne, Besançon, Béziers, Bordeaux, Boulogne, Chartres, Cherbourg, Dieppe, Dijon, Douai, Draguignan, Grenoble, Le Havre, Lille, Limoges, Lorient, Lyon, Marseille, Metz, Montpellier, Nantes, Nîmes, Perpignan, Rouanne, Rouen, Rheims, Saint-Etienne, Saint-Quentin, Strasburg, Toulon, Toulouse, Troyes, Versailles. Einige dieser Städte haben mehrere Theater, so Lyon das Grand Théâtre und das Théâtre des Céléstins, Marseille ein Grand Théâtre, ein Gymnase Marseillais und ein Théâtre d'élèves, Nantes ein Grand Théâtre und ein Théâtre des Variétés, Rouen ein Théâtre des Arts und ein Théâtre français, Toulouse ein Théâtre du Capitole und ein Théâtre des Variétés.

Von diesen 45 stehenden Theatern gehören 27 den Städten, 7 Privatdirectoren, 1 einer Actiengesellschaft und 10 sind eingetragen ohne nähere Bezeichnung von Eigenthümern.

Die Beziehungen der französischen Theater zum Staat sind durch Gesetze geregelt, die allerdings mit den wechselnden Regierungsformen ebenfalls manchen Wechsel durchgemacht haben. In den Zeiten der Republik von 1793 wie von 1848 herrschte in allen diesen Beziehungen größere Freiheit als unter dem Königthum und dem Kaiserthum. Dennoch sind, trotz viel-

facher Schwankungen, gewisse Grundzüge unverkennbar, indem namentlich das Princip der Centralisation in Frankreich wol gelockert, aber niemals ganz aufgegeben worden ist.

Wesentlich bestimmt wurden die Grundrechte der französischen Theater unter der Republik durch das Decret vom 13. bis 19. Januar 1791, unter dem Kaiserthum durch die Decrete vom 8. Juni 1806, vom 29. Juli 1807 und vom 13. August 1811, unter dem Julikönigthum durch das Gesetz vom 9. September 1835, welches wiederum in der Republik durch das Decret der Provisorischen Regierung vom 6. März 1848 aufgehoben wurde, und durch mehre Decrete des neuen Kaiserreichs. In erster Linie beschäftigen sich fast alle diese Decrete mit den Theatern von Paris. Die Gesellschaften der Provinzen werden durch das Reglement vom 25. April 1807 in stehende und wandernde eingetheilt. Die Städte, die nur während einer Zeit im Jahre ein Theater haben konnten, wurden so klassificirt, daß sie zusammen 25, nach spätern Bestimmungen 23 Arrondissements bildeten. Eine Ordonnanz vom 8. December 1824 theilte die Schauspielertruppen der Departements in stehende Gesellschaften, in Gesellschaften der comédiens d'arrondissement und in Wandergesellschaften ein, welchen letztern die Tour so vorgeschrieben war, daß sie den zweiten nicht in den Weg kommen konnten.

Die allgemeine Freiheit der Theater, welche in der ersten Republik eine allzu große Zahl von kleinen concurrirenden Bühnen zu Ungunsten der Kunst hervorgerufen hatte, wurde durch das erste Kaiserreich aufgehoben. Jeder Theaterdirector bedurfte seitdem der Autorisation durch die Regierung. Erst das zweite Kaiserreich hat im Jahre 1864 die Theater wieder freigegeben und auch auf diesem Gebiet das Princip der Gewerbefreiheit bestätigt. Dennoch sind einige der frühern gesetzlichen Bestimmungen noch in Gültigkeit geblieben. So sind namentlich die Frauen von der Leitung der Bühnen ausgeschlossen, während in Deutschland hierin das Salische Gesetz

nicht anerkannt ist und seit den Zeiten der seligen Neuberin das Theaterscepter oft genug eine Spindel war. Adolphe Lacan in seinem „Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres“ (2 Thle., Paris 1853), dem Hauptwerke über die Theatergesetzgebung und dem unentbehrlichen Rath- und Hülfsbuch für alle diejenigen, die in Frankreich dem Theater angehören oder in Beziehung zu ihm stehen, rechtfertigt dieses Verbot weiblicher Theaterdirectionen mit dem Hinweis auf das Unschickliche derselben und auf alle die Gefahren, welche die Disciplin der Gesellschaften in der Hand der Frauen laufen kann. Das Recht der Concessionsertheilung stand früher dem Kaiser und dem Minister des Innern zu, wenn es in den Departements auch eine Zeit lang den Präfecten eingeräumt war.

Eine wichtige administrative Berechtigung besteht in der Feststellung der jedem Theater zukommenden dramatischen Sphäre (fixation de genres), eine Feststellung, die namentlich für Paris und für die größern Städte, welche mehrere Theater besitzen, von Bedeutung ist. Die Repertoires der großen Oper, der Comédie française und der Opéra comique wurden durch den Art. 4 des Decrets vom 8. Juni 1806 festgesetzt. Kein anderes Theater durfte Stücke aus diesem Repertoire der drei großen Bühnen geben, ohne die Ermächtigung dazu von ihnen erhalten oder ohne ihnen eine Entschädigung bezahlt zu haben, welche durch gegenseitigen Vertrag mit Einwilligung des Ministers bestimmt wird. Um sicher zu sein, daß ein Stück nicht außerhalb der durch die Concession bestimmten Schranken liegt, und um nicht die Aufführungskosten zu verlieren, wird von den Directionen ein Exemplar der aufzuführenden Stücke deponirt. Doch sind zum Theil die Grenzen der Concessionen durch ein allmählich sich bildendes Gewohnheitsrecht verwischt worden. So durfte z. B. das Theater des Odéon nach den Bestimmungen des Reglements von 1807 nur Lustspiele zur Aufführung bringen, während jetzt dort die

Tragödie fast mehr heimisch ist als auf dem Théâtre français. Die Comédie française führt einactige Stücke und Bluetten auf, obgleich dies Genre den zweiten Theatern zugewiesen ist, und umgekehrt führen das Gymnase- und Vaudevilletheater fünfactige Lustspiele auf, welche eigentlich dem Théâtre français zukommen. Ueberall hat die Praxis das alte Reglement durchlöchert und eine fast allgemeine Freiheit der Bewegung herbeigeführt.

Die Theatercensur ist in Frankreich von altem Herkommen; auch die Französische Revolution vermochte nicht das Princip der Gedankenfreiheit auf der Bühne zu retten. Der Versuch dazu wurde durch ein Gesetz vom 13./19. Januar 1791 gemacht, welches den Municipalbeamten verbot, die Aufführung irgendeines Stücks zu untersagen, unbeschadet der Verantwortlichkeit der Schriftsteller und Schauspieler. Nach einigen Schwankungen in der Gesetzgebung wurde zur Blütezeit des Terrorismus auch den Bühnen gegenüber ein Schreckensregiment eingeführt. Der Gemeinderath von Paris mußte die Bühnen bestimmen, an denen, dreimal die Woche, die Tragödien „Brutus", „Wilhelm Tell", „Cajus Gracchus" und andere dramatische Werke, welche glorreiche Thaten der Revolution und die Tugenden der Vertheidiger der Freiheit feiern, zur Aufführung kommen sollten. Jedes Theater, auf welchem Stücke, geeignet, die allgemeine Gesinnung zu verschlechtern und den schimpflichen Aberglauben des Königthums wiederzuerwecken, gegeben würden, sollte geschlossen, die Directoren verhaftet und nach der Strenge der Gesetze bestraft werden. Dies Decret kam auch, z. B. bei dem Théâtre français, zur Ausführung. Am 25. Floréal des Jahres II wurde indeß die Theatercensur wiederhergestellt, indem alle Theater verpflichtet wurden, den Stadträthen ihre Repertoires mitzutheilen. Ueber die Thätigkeit dieser Theatercensur gibt Vivien in seinen „Études administratives" interessante Mittheilungen: „Im Zeitraum von drei Jahren wurden von 151 censirten Stücken 33 zurück-

gewiesen und 25 wesentlich umgeändert, das ganze alte Repertoire einer neuen Prüfung unterworfen. Die Censur erklärte für verwerflich die untadelhaftesten Werke, fast alle Lustspiele von Molière, «Nanine», «Beverley», «Le Glorieux», «Le Joueur», «L'avocat Patelin» und 20 andere Lustspiele. Sie verlangte Verbesserung im «Le Devin de village», «Le Père de famille», selbst in Lemierre's «Wilhelm Tell», obgleich sie ihm als Paß einen zweiten Titel mitgab: «Les Sansculottes Suisses.» Die Katastrophen in «Brutus» und «La mort de César» mußten abgeändert werden, «Mahomed» wurde untersagt, weil der Held ein Parteihaupt sei. Dagegen wurden folgende Stücke, von denen uns nur der, freilich genugsam bezeichnende Titel bekannt ist, zur Aufführung zugelassen: «Encore un curé», «Plus de bâtards en France», «La papesse Jeanne», «Esope républicain», «La mort de Marat», «L'esprit des prêtres», «Les crimes de la noblesse». Die Theater kamen diesen Verstümmelungen entgegen; sie gaben sich selbst Mühe, die Namen aller verdächtigen Persönlichkeiten abzuändern."

Seitdem bestand die Censur bis zur Zeit der provisorischen Regierung der Republik von 1848, die durch ein Decret vom 6. März sie noch einmal abzuschaffen versuchte. Ein Gesetz vom 30. Juli 1850 führte sie wieder ein. Kein Werk durfte aufgeführt werden ohne vorgängige Ermächtigung durch den Minister des Innern in Paris und durch den Präfecten in den Departements, unter Androhung einer Geldstrafe von 100—1000 Frs. Auch durfte diese Ermächtigung aus Gründen des öffentlichen Wohls immer wieder zurückgezogen werden. Das Decret vom 30. December 1852, das noch heute in Kraft ist, nahm diese Bestimmungen in sich auf. Es gestattete eine Appellation von der Entscheidung des Präfecten bei dem Minister des Innern. Dieser selbst aber blieb die höchste Instanz; man darf sich nicht von diesem an den Staatsrath wenden. Ebenso wenig steht den Gerichtshöfen hierüber eine Entscheidung

zu. Auch alle Zusätze und Veränderungen müssen vorher der Censur vorgelegt werden. Wie die Theatercensur ist auch die Theaterpolizei mit dem Recht der Aufsicht und des Einschreitens in ausgedehntem Maße organisirt. Gegenwärtig ist die Centralbehörde für Theatersachen aus dem Ministerium des Innern in das Ministerium des kaiserlichen Hauses verlegt worden, welches in dem Neuen Louvre seinen Sitz hat. Camille Doucet, der Generaldirector der kaiserlichen Theater, steht nach dem Tode des Generalintendanten Grafen Bacciocchi dieser Behörde vor. Daß ein productiver Schriftsteller, ein Mann von feiner ästhetischer Bildung, diese Oberleitung hat, zeigt zugleich, daß es sich bei solcher Ueberwachung nicht blos um Repressivmaßregeln handelt, sondern daß auch das Element ästhetischer Würdigung zu seinem Rechte kommt. Die Leiter der einzelnen kaiserlichen Theater sind freilich ganz selbständig in Bezug auf die Feststellung ihres Repertoire, so weit sich dasselbe in den gesetzlich normirten Schranken hält; doch wird Doucet's berathende Stimme immer von Einfluß sein.

Daß die jetzige Theatercensur in vieler Hinsicht sehr tolerant ist, wird keiner leugnen, der die pariser Theater studirt hat. Obgleich ein Mitglied der Generaldirection die Generalproben überwacht und dafür Sorge zu tragen hat, daß in Bezug auf die Costüme, die Kleider oder die oft auf zarte Andeutung der Kleidung sich beschränkenden Hüllen und Tricots ein vorgeschriebenes Maß innegehalten werde: so ist die Sittlichkeitselle der kaiserlichen Oberbehörde doch liberal, gönnt der Plastik der Formen ihr volles Recht und nimmt keine Rücksicht auf die malerischen Verkürzungen, die beim Sitzen, Liegen oder sonstigen dramatischen Attituden sich geltend machen. Die Feen der Zauberpossen tragen in der Regel ihr Kleid wie der Husar seinen Mantel nur auf der einen Seite, während die andere in durchsichtigen Tricots den ganzen Reiz der Formen zur Schau trägt. Mit welchem Maß überhaupt die

Aufsichtsbehörde mißt, kann man aus den Darstellungen nicht ersehen, doch besteht ein ganz bestimmter Zollstock für die Sittlichkeit. Strenger ist die Censur in politischer Hinsicht, obgleich bei der Geneigtheit des pariser Publikums, mit gewohntem Esprit Beziehungen herauszufinden und dann zu demonstriren, für die Bedürfnisse der Regierung noch immer nicht streng genug. Nicht blos Dichtungen werden verboten, sondern auch Dichter, wie z. B. der Verbannte von Guernsey. Dies Verbot ist zwar kein ausdrückliches; doch ein kluger Theaterdirector versteht sich selbst zu censiren. Kein Victor Hugo'sches Stück ist lange Zeit hindurch unter dem Kaiserreiche zur Aufführung gekommen, und doch überragen dieselben, trotz vieler Verzerrungen, in Bezug auf ursprüngliche Dichterkraft und dramatische Wirkung fast den ganzen jungen dramatischen Nachwuchs. Erst auf Veranlassung der Weltausstellung von 1867 durften wieder Victor Hugo'sche Stücke, wie „Hernani", auf dem Repertoire erscheinen.

Wenn man das französische Theater schildern will, ist man fast ausschließlich auf die Darstellung der pariser Theater angewiesen; die Theater der Provinz sind ohne alle Initiative und Bedeutung. Auf diesem Gebiet herrscht eine Centralisation, die uns in Deutschland unbegreiflich erscheint. Ein deutscher Dramatiker kann sein Stück zuerst in Manheim und Weimar, in Breslau und Königsberg, in Hamburg und Leipzig zur Aufführung bringen; über einen Mißerfolg in Wien kann ihn ein Erfolg in Dresden und Berlin trösten. Wo aber hätte in Frankreich ein Stück zuerst auf einer Provinzbühne das Licht der Welt erblickt und von dort aus den Weg nach Paris genommen? In Lyon und Bordeaux gibt es keine Erfolge für den dramatischen Schriftsteller. Paris ist das A und O, der Anfang und das Ende des französischen Theaters. Für ein Stück, das in Paris zu Grabe getragen würde, gibt es keine Auferstehung, weder in der Normandie noch in der Provence, während ein in Paris erfolgreiches Drama mit

solcher Sicherheit die Runde über alle französischen Bühnen macht, als bewegte es sich auf einer Etappenstraße. Die darstellende Kunst ist wol beweglicher und freier, doch drängen auch hier alle Talente nach der Hauptstadt, und die Provinzlorbern stehen nicht hoch im Preise.

In der That, es ist ein theaterlustiges Publikum, das Publikum von Paris. Oder sind es, wie schärfere statistische Beobachter behaupten, die Fremden, welche die pariser Theater füllen? Gefüllt sind sie fast immer, nur die classische Tragödie findet im Théâtre français oft leere Bänke. Mit seltener Ausdauer sieht man das Publikum vor den Theaterkassen Queue bilden und dort oft stundenlang ausharren bei Wind und Wetter. Kein später Gekommener darf es wagen sich vorzudrängen; er würde alsbald durch einen Act freiwilliger Lynchjustiz, ohne alle Hülfe der Sergents de Ville zur Ordnung gerufen werden. Den Kern dieser Queues bildet am Théâtre français ein gemischtes Publikum, am Odéon die Studenten, im Gymnase und Vaudeville die Bürger, am Ambigu comique und der Gaîté die Blusen. Die Billetinhaber und Privilegirten sind natürlich von dieser Verpflichtung des profanen Volks, auf der Straße sich Schritt vor Schritt den Zutritt zu den Kunsttempeln zu erobern, entbunden. Bei den ersten Aufführungen, den premières représentations, ist, sobald es sich um das Werk eines einigermaßen bekannten Autors handelt, das gebildete Publikum von Paris, der Salon und die Literatenwelt in der Regel in den Theatern anwesend. Die Zeitungen pflegen nicht blos über das Stück, sondern auch über das Publikum zu referiren, und die verschiedenen öffentlichen Charaktere, mögen sie nun durch Stich oder Photographie der Mitwelt bekannt sein, aufzuzeichnen, welche durch ihre Anwesenheit der Aufführung die rechte Weihe geben. Prinz Napoleon und Prinz Murat eröffnen gewöhnlich den Reigen, dann folgt die Fürstin Metternich oder eine andere gesandtschaftliche Kunstmäcenin, welche indeß diese Lorbern mit

irgendeiner Schönheit des vornehmen Demi-Monde theilen muß. Ebenso wird erzählt, wie George Sand mit antheilvollen Zügen einer Aufführung in einem Baignoire beigewohnt hat, daß Erneste Renan zugegen war, daß Emile Girardin mit Victorien Sardou lebhaft über Vorzüge und Schattenseiten des Stücks im Foyer debattirte u. s. w. Die Physiognomie des Publikums ist bei einer première représentation von ebensolcher Bedeutung für den Journalisten wie die Physiognomie des Stücks selbst. Die Anziehungskraft einer ersten Aufführung liegt theils in der Spannung über den Erfolg des Stücks, welche den Reiz eines Gewinn- und Glückspiels ausübt, theils in dem Bewußtsein, an solchem Abend Mitglied eines ästhetischen Tribunals zu sein, das über die dramatische Literatur zu Gericht sitzt. Man hat Beispiele, daß an einem ersten Abend Tausende zurückgewiesen wurden, während am zweiten das Haus leer war. Die Fanatiker der premières représentations verhalten sich gleichgültig gegen jede spätere Aufführung.

Die Einrichtungen des Zuschauerraums sind in Frankreich den deutschen im ganzen ähnlich. In den Theatern ersten Ranges, im Théâtre français und der Großen Oper, sind die Fauteuils d'Orchestre nur für Herren bestimmt. Die vieux garçons, die ledigen, auf der Weltreise begriffenen Fremden sitzen hier neben den gewiegtesten und feinsten Kunstkennern, deren Beifall ein ganz anderes Gewicht in die Wagschale des Dichters wirft als der bezahlte Enthusiasmus der Claque. Die Damenwelt entfaltet ihren Glanz in den Ranglogen; die jungen und alten Frauen der Gesellschaft müssen hier mit den außer der Gesellschaft stehenden Damen der Halbwelt wetteifern, deren Toiletten ihnen eine bedrohliche Concurrenz bereiten. Was man aber vergebens in den pariser Theatern sucht, sind die jungen Mädchen, die Töchter aus anständiger Familie. Kein guter Familienvater führt seine Tochter in die Atmosphäre des pariser Theaters, über der ein zweifelhaftes

Zwielicht in moralischer Hinsicht dämmert; ja er weiß sogar alle Recensionen zu unterschlagen, in denen über diese Aufführungen Bericht erstattet wird. Von dieser Pädagogik hat man in Deutschland keinen Begriff, wo die jungen Mädchen weit sturm- und wetterfester in moralischer Hinsicht erzogen werden und alle klimatischen Einflüsse deutscher und französischer Bühnendichtungen ertragen lernen. Die bläulich schimmernde Schneelinie der Blusen beginnt in verschiedener Höhe der Galerien und Logen, je näher oder ferner ein Theater den abgeplatteten Polen der Kunst liegt. In den Zwischenacten herrscht ein weit regeres Leben in den französischen als in den deutschen Theatern. Kaum ist der Vorhang gefallen, so lassen sich bereits in allen Räumen die kräftigen Stimmen der Ausrufer hören, welche das Publikum körperlich und geistig zu verproviantiren bereit sind. Die Naturalverpflegung besteht in Apfelsinen und Südfrüchten, in den verschiedensten Zuckerwaaren, während für den Geist durch das Ausgebot einer großen Menge von Theaterblättern gesorgt wird. Wenn wir schon in Deutschland uns über die Legionen der Theateragentur- und Geschäftsblätter beklagen, welche überall wie Pilze aus der Erde wachsen, so erstaunt man noch mehr in Paris über die Fülle der besonders für den abendlichen Verkauf bestimmten Theaterblätter, welche die Theaterzettel der sämmtlichen pariser Bühnen bringen und durch allerlei Mittheilungen aus der Kunstwelt ergänzen. „L'Entr'acte", „Vert-Vert", „L'Orchestre", „Figaro-Programme", „Le Foyer", „Les Coulisses", „Le Nouvelliste" — wer nennt alle die Titel dieser theatralischen Ephemeriden, ganz abgesehen von den zahlreichen umfassenden Theaterjournalen, welche größere Kritiken und Abhandlungen bringen? Oft maskirt sich freilich unter den verschiedensten Titeln nur dasselbe Blatt, das sich so selbst Concurrenz macht, um andere Concurrenz von sich abzuwehren. Diesen Carnevalsscherz macht sich namentlich „L'Entr'acte", der als eine vielköpfige Hydra mit nur Einem Leibe betrachtet werden

kann. Von eigentlicher Kritik ist in allen diesen Blättern nicht die Rede. Eine desto größere Rolle spielt in ihnen die Reclame für neue Stücke und alte Darsteller. Eine gefeierte Schönheit der Loge oder des Baignoire, die sich auf der Höhe der theatralischen Situation befindet, muß außer Fächer, Blumensträußer, Bonbondüten und andern süßen Gaben ihrer Verehrer auf der Brüstung auch noch einige Nummern dieser Theatermakulatur liegen haben, um zu zeigen, daß sie nicht nur die Gegenwart, sondern auch die nächste Zukunft der pariser Bühnenwelt geistig beherrscht. Doch nicht nur diese Theaterblätter werden von den Ausrufern feilgeboten, auch der Text der Stücke. Selbst die Stücke von Molière und Corneille, die keinesfalls mehr als Novitäten zu betrachten sind, werden im Théâtre français in den Zwischenacten zum Verkauf angeboten.

Während der seßhafte Theil des Publikums durch diese Jahrmarktscenen in Athem gehalten wird, nomadisirt die andere Hälfte in den Foyers und Cafés. Das Foyer darf nicht mit unsern deutschen verwechselt werden, die sich zum großen Theil in Bierschenkwirthschaften verwandelt haben. Das pariser Foyer ist eine künstlerisch geschmückte Spazierhalle, die nicht aus dem Rahmen eines Kunsttempels herausfällt. Es besteht in den ersten Theatern aus einer Folge von Salons und Galerien, mit Ottomanen und Causeusen und den Büsten berühmter Dichter und Componisten ausgestattet. In den Theatern zweiten Ranges finden sich statt dieser Büsten wenigstens die Photographien der beliebtesten Mitglieder der Bühne und der namhaftesten Theaterdichter, welche für dieselbe thätig sind. So wandelt man hier unter künstlerischen Eindrücken und kann die durchgekosteten Acte des Stücks oder der Oper der kritischen Debatte unterwerfen. In der That wird bei ersten Aufführungen das Schicksal der Stücke oft im Foyer durch die Meinungsäußerungen der kritischen Tonangeber entschieden. Bei der in Frankreich herrschenden Egalité ist das

Foyer allen Rängen gleichmäßig geöffnet. Natürlich ist es nicht zu vermeiden, daß auch diese Kunsthalle den Eroberungszügen jener streifenden Schönheiten dient, welche im Zuschauerraum ebenso in den Vordergrund treten wie auf der Bühne selbst. Derjenige Theil des Publikums, der zu geistiger Erleuchtung und zur Erhöhung des Kunstenthusiasmus materieller Hülfe bedarf, flieht indeß die nüchternen Räume des Foyer und läßt sich in den Cafés nieder, die im Erdgeschoß der meisten Theatergebäude oder in ihrer nächsten Nähe angebracht sind. Hier wird neuerdings außer Kaffee, Thee und Chocolade auch Bier verabfolgt, und die dem Anschein nach zur Weltherrschaft berufenen germanistischen Tendenzen, welche hinter dem Bier einherziehen wie die Civilisation hinter dem Pflug, haben bereits das deutsche Wort „Bock“ in der Lesart: donnez-moi un boc, in allen pariser Kaffeehäusern eingebürgert.

Einen sehr wichtigen Bestandtheil des pariser Publikums bildet die Claque, die im Parterre unter dem Kronleuchter versammelten Romains, welche mit den Damen des Demi-Monde den Mangel an gesetzlicher Anerkennung bei dem größten gesellschaftlichen Einfluß gemein haben. Einstimmig haben die Tribunale alle Verträge, welche zwischen den Theaterdirectoren und den Chefs der Claque abgeschlossen werden, für unerlaubt erklärt, für „verstoßend“ gegen die Moral und die öffentliche Ordnung; sie haben stets Klagen, die aus solchen Verträgen abgeleitet wurden, zurückgewiesen, ja selbst alle Scheinverträge, welche ein solches Abkommen maskirten oder einen Schluß darauf verstatteten, mit unerbittlicher Consequenz für rechtsungültig erklärt. Gleichwol gehen die Entrepreneurs des succès dramatiques nach wie vor Verträge mit den Directoren wie mit den Schauspielern und Schauspielerinnen ein. Welcher Art diese Verträge sind, beweist ein in der „Gazette des tribunaux“ vom 27. Januar 1839 mitgetheiltes Actenstück. Der Chef der Claque verpflichtet sich in demselben unter

anderm, alles zu thun, was von ihm abhängt, um den Erfolg der neuen auf dem Theater gegebenen Stücke zu sichern, alle Tage sich bei der Direction die Instructionen zu holen, die ihm für den Abend gegeben werden, und den Generalproben der neuen Stücke beizuwohnen, um sich mit dem Director über das Verhalten zu verständigen, das er bei der Aufführung dieser Stücke zu beobachten hat. Seinerseits verpflichtet sich der Director, dem Entrepreneur bei den ersten Aufführungen neuer Stücke in drei Acten sämmtliche Parterrebillets, bei andern Stücken unter drei Acten 100—120 Billets zu sichern; keine Reclamationen gegen ihn geltend zu machen auf Grund des Nichterfolgs der neuen auf dem Theater aufgeführten Dramen, solange nicht erwiesen werden kann, daß ein Fehler von ihm oder seine schlechte Leitung die Schuld daran trägt. Daß diese Verträge trotz des Mangels an gesetzlicher Sicherheit oft sehr lucrativ sind, beweisen viele Beispiele. So schätzte ein bankrott gewordener Entrepreneur des succès dramatiques, Cachet, in seiner Bilanz die Einnahmen, die ihm sein Geschäft in vier Jahren eingetragen hatte, auf mehr als 30000 Frs.

Es ist ein tiefsinniges französisches Wort: „Rien ne réussit que le succès.“ Der Erfolg gehört in das geheimnißvolle Schatzkästlein der Glücksgöttin, und steht dabei in einem keineswegs rationalen Verhältniß zu dem Verdienst. Manches ausgezeichnete Werk ist bei den Zeitgenossen einem halben oder ganzen Miserfolg begegnet. Gleichwol muß es als eine Profanation erscheinen, den Erfolg als ein Object der Industrie zu betrachten und gleichsam contractlich in Pacht zu nehmen. Ebenso muß es zum Verderbniß des guten Geschmacks führen, wenn dem Guten und Schlechten gleichmäßiger Beifall zutheil wird. Gleichwol ist das Claquewesen, das ja auch in Deutschland besteht, nur in freierer Form und ohne derartige Organisation wie in Paris, nicht weniger als jedes andere sociale Parasitenthum aus einem Mangel hervorgegangen, der die

künstlerischen Zustände kennzeichnet. Die Claque ist ein Misbrauch, der durch die kritisch-blasirte Haltung des modernen Publikums hervorgerufen wurde. Das Publikum ist schwer in Enthusiasmus zu setzen, es bedarf dazu der Anregung. Wäre die Claque urtheilsfähig, repräsentirte sie Elemente der Bildung, oder wäre sie auch nur ein ausgestreckter Fühler, der bald wieder eingezogen wird, so würde in solcher freien Aufmunterung des Publikums nichts Tadelnswerthes zu finden sein. Doch als eine rohe Masse, nur für den Mechanismus des Applauses bestimmt, loshämmernd wie ein Maschinenwerk und auf eine der am meisten mechanischen Eigenschaften des Menschen, die blinde Nachahmungswuth, speculirend, verdient sie jenes Verdammungsurtheil, welches die pariser Tribunale bei jeder Veranlassung über sie fällen. Ein pariser Claquenchef drischt indeß keineswegs so blindlings darauf los, wie es manche seiner deutschen Collegen zu thun pflegen, die nur ihrem rohen Instinct folgen. Er hat auf der Probe bereits mit Hülfe der Direction sich diejenigen Stellen gemerkt, in denen ein Applaus wol angebracht wäre; er hat im allgemeinen seine Chevaliers du Lustre, wenn er sie in Schlachtordnung aufstellt, bereits auf die Tiraden und Abgänge aufmerksam gemacht, die einer begeisterten Aufnahme würdig sind, sodaß sie schon vorbereitet aufmerken auf den leisesten Wink ihres Gebieters. Auch beschränkt sich die Thätigkeit der Claque keineswegs auf den Applaus, der bisweilen mit äußerster Kraftanstrengung die Zischer daniederschmettern muß. Die Claque muß auch zu lachen verstehen, ein olympisches Göttergelächter aufschlagen, welches ansteckend auf die Lachmuskeln des Publikums wirkt; sie muß unter Umständen ebenso weinen und wenn sie auch nicht in lautes Schluchzen ausbricht, doch durch die Beweglichkeit der hin- und herfahrenden Schnupftücher, durch jenes Tremulando beim Schnäuzen, welches die Erschütterung des Gemüths bekundet, die innere Rührung anzeigen. Ja wie für die Sicherung des Erfolgs wird sie hin und wieder auch

für die Sicherung des Miserfolgs engagirt, wenn z. B. eine eifersüchtige Künstlerin versucht, ihre debutirende Nebenbuhlerin zu Fall zu bringen. Dann läßt das Parterre unter dem Kronleuchter ein wahres Schlangengezisch ertönen, welches unheilverkündend das arme Opfer hinter den Prosceniumslampen begrüßt.

Wie verhält sich nun das Publikum zu dieser Claque? Im ganzen wird dieselbe als ein nothwendiges Uebel betrachtet, man läßt sie gewähren. Der Eifer der Claque bei neutraler Haltung des Publikums kann keinem Stück einen nennenswerthen Erfolg sichern. Es kommt darauf an, inwieweit das Publikum in Mitleidenschaft gezogen wird. Wo aber das Stück in der That schlecht und mislungen ist, da macht sich auch eine Opposition geltend, welche in der Regel den Sieg davonträgt. Denn trotz der trefflichen Organisation der Claque, die in keinem Theater fehlt, fallen in Paris alljährlich ziemlich viele Stücke durch, ja bisweilen selbst Stücke von namhaften Verfassern. Wenn der Franzose erst Partei ergreift, dann ist er lebhaft und unermüdlich in der Durchführung seiner Sache.

Von Einfluß ist selbstverständlich auch die Theaterkritik, obgleich sie im ganzen milder ist als in Deutschland, und namentlich gegenüber dem fait accompli eines Erfolgs sehr vorsichtig zu Werke geht. Die Theaterkritik spielt gegenwärtig in Paris eine hervorstechende Rolle, sie bezeichnet ein Gebiet, auf welchem die Lorbern des Feuilletons vorzugsweise wachsen. Und die Lorbern eines Jules Janin lassen viele junge Talente nicht schlafen! Je beschränkter die politische Kritik im heutigen Frankreich, desto mehr schießt die Theaterkritik ins Kraut. Sie wuchert nicht nur in den Theaterblättern, auch in den Spalten der petits journaux, in den Feuilletons der großen politischen Zeitungen, in den weltberühmten Revues, wo die gestrengen Herren der Akademie regieren. In den Theaterblättern ist sie meistens Reclame, in den petits jour-

naux der Tummelplatz eines vagabundirenden Esprit, der in die Kritik hundert Einfälle und Klatschgeschichten verwebt, in den Zeitungsfeuilletons eine Mischung dieses Esprit mit allerlei ästhetischen Zuthaten, in den Revues eine vornehme Anwendung ästhetischer Maximen auf die im ganzen von oben herab betrachtete Production des Tages. Eine Kritik von Prévost-Paradol über ein Sardou'sches Stück in der „Revue des deux Mondes" verdient in der Regel das Prädicat „vernichtend" und entspricht noch am meisten dem in Deutschland beliebtesten Ton der Theaterkritik. Die übrigen Recensenten sind im ganzen wohlwollend; sie senden einem neuen Stück mancherlei Empfehlungen voraus, soweit sich dies ohne Gefährdung der Spannung thun läßt; sie heben die Vorzüge mit Wärme hervor und lassen mindestens dem Talent der Autoren Gerechtigkeit widerfahren. Die Erzählung des Inhalts, die nach einer ersten Aufführung verstattet ist, während sie vorher, wie der Conflict zwischen Sardou und den Journalisten bei Gelegenheit seines „Maison Neufe" bewies, von den Dichtern ungern gesehen wird, gibt den Recensenten Veranlassung zur Entfaltung ihres novellistischen Talents. Da indeß in Paris erfolgreiche Stücke viel mehr als hundert Wiederholungen erleben, so braucht ein Theaterrecensent seine Feder nicht so oft zu spitzen wie in Deutschland, wo an den meisten Theatern, namentlich den Stadttheatern, immer eine neue Novität nach der andern über's Knie gebrochen wird und die Kritik zu gleicher Flüchtigkeit verdammt ist wie die darstellende Kunst. Ein pariser Kritiker kann über ein interessantes Drama mehrere Artikel schreiben, er kann den Inhalt eingehend analysiren, Lob und Tadel eingehend begründen. Das deutsche Theater dagegen lebt von der Hand in den Mund, und die Theaterkritik, die im ganzen mehr Todtengräber ist als Hebamme, muß ebenfalls in athemloser Hast von einem Stück zum andern eilen.

Die ersten pariser Bühnen, als tonangebend für die dramatische Kunst in Frankreich und als Volksbildungsanstalten, erfreuen sich einer Subvention der Regierung, welche alljährlich von den Kammern votirt werden muß. Deshalb kann auch die Bewilligung immer nur auf ein Jahr ertheilt werden, und zwar geschieht dies durch den Minister des Innern. Die gegenwärtig subventionirten Theater sind: das Théâtre français, die Große Oper, die Italienische Oper, die Opéra comique, das Odéon, das Théâtre lyrique und das Théâtre Impérial du Châtelet.

Von allen diesen Theatern steht das Théâtre français in erster Linie; es hat die älteste Geschichte und ist mit der Entwickelung der französischen Dichtkunst unlöslich verknüpft. Seine in vieler Hinsicht eigenthümliche Organisation ist nicht zu verstehen, wenn wir nicht einen Blick werfen auf seine Geschichte.

Molière, der Vater der französischen Komödie, führte zum Theil noch ein Wanderleben, doch begann er zuerst in Paris sich festzusetzen. Unter der Protection Monsieurs, des einzigen Bruders Königs Ludwig XIV., spielte seine Truppe, der dieser eine monatliche Unterstützung von 300 Livres zuwendete, im Théâtre du Petit-Bourbon, an derselben Stelle, wo sich heute die Colonnade des Louvre erhebt. Dieses Theater mußte Molière mit den italienischen Schauspielern theilen, welche Heinrich III. hatte von Venedig kommen lassen. Nach dem glänzenden Erfolge der „Précieuses ridicules“ bewilligte Ludwig XIV. der Molière'schen Gesellschaft das Theater des Palais-Royal, wo Molière bis zu seinem Tode (1673) spielte. Erst am 22. October 1680, nachdem seine Gesellschaft inzwischen in den verschiedensten Hotels aufgetreten war, wurde diese und eine andere, welche in der Rue Guénegaud in Paris gespielt hatte, durch eine Ordonnanz des Königs zu einer

einzigen Gesellschaft vereinigt und erhielt ein Privilegium für Paris, wo sie anfangs im Ballsaal der l'Etoile, Rue de Fossés Saint-Germain de Près, in einem neuen Theater spielte. Nicht lange darauf, am 5. Januar 1681, schlossen die Mitglieder der Gesellschaft ihren ersten Gesellschaftsvertrag ab, der später mehrfach modificirt wurde. Am 24. August 1682 bewilligte Ludwig XIV. der Gesellschaft einen jährlichen Zuschuß von 12000 Livres. Dies sind die Anfänge des Théâtre français.

Von Haus aus war das Princip der Selbstregierung und Selbstverwaltung in dieser Gesellschaft eingeführt. Während die ersten Kammerherren des Königs nur die Oberaufsicht führten, war die eigentliche Leitung in den Händen von drei Mitgliedern der Gesellschaft, die sich wöchentlich ablösten. Am 9. Juli 1758 schlossen die Mitglieder einen neuen Gesellschaftsvertrag ab, während die ersten Kammerherren des Königs am 23. December 1757 und am 1. Juli 1766 neue Reglements für die Gesellschaft gaben. Alle Montage sollte eine Generalversammlung der Sociétaires stattfinden, um das Repertoire auf 14 Tage festzustellen und alle andern Angelegenheiten der Gesellschaft zu berathen. Wo es auf eine motivirte Entscheidung ankam, hatte jeder Schauspieler und jede Schauspielerin das Recht, ihre Meinung zu sagen. Ueber diese Versammlungen wurde ein genaues Protokoll geführt; ihre innere Ordnung durch strenge Geldstrafen geregelt. Alle Monate mußte eine Tragödie oder Komödie in fünf Acten neu oder neueinstudirt zur Aufführung kommen, desgleichen ein Lustspiel in einem oder in drei Acten. Schauspieler und Schauspielerinnen, welche unbedeutende Rollen nachlässig durchführten, wurden des Rechts beraubt, gute Rollen zu spielen. Ein aus sechs Schauspielern und dem ersten wöchentlichen Leiter gebildetes Theatercomité, dessen Functionen ein Jahr dauerten, hatte die Generalverwaltung der Gesellschaft und eine Art von Jurisdiction, welche sich auch auf die Streitigkeiten zwischen Directoren und

Schauspielern in der Provinz erstreckte. Sie waren gleichsam die Bevollmächtigten der Kammerherren, deren Gewalt auf sie übertragen war. Die Zahl der „Wöchner“ wurde auf zwei zurückgeführt, von denen jeder seinen besondern Wirkungskreis hatte. Der erste war beauftragt, die Stücke vorzuschlagen, welche das Repertoire während 14 Tagen bilden sollten, die Schauspieler und Schauspielerinnen in Kenntniß zu setzen, welche Rollen sie zu übernehmen hatten, dafür zu sorgen, daß das festgestellte Repertoire pünktlich durchgeführt werde, von den Kammerherren die Befehle in Empfang zu nehmen, sie dem Comité mitzutheilen und die Fehler und Misbräuche, die sich im Laufe der Woche gezeigt hatten, jenen Oberintendanten anzumelden. Der zweite „Wöchner“ war mit der Vertheilung der Billets und Contremarken beauftragt, hatte die Stücke anzuzeigen, war verantwortlich für den pünktlichen Anfang der Aufführungen, überwachte die Proben und bestimmte die Geldstrafen für die säumigen Darsteller.

Jeder Schauspieler, der sich meldete, um zu debutiren, mußte vorher von dem Comité geprüft werden, mit Ausnahme der Provinzschauspieler, die man auf ihren Ruf hinkommen ließ. Um zu debutiren, war die Erlaubniß des ersten Kammerherrn erforderlich. Die Schauspieler, die mit Erfolg debutirt hatten, wurden auf Probe während eines Jahres angenommen und erhielten eine Gage von 1800 Livres. Wenn ihr Talent sich während dieser Zeit bewährt hatte, nahm man sie in die Gesellschaft auf und erhöhte ihr Gehalt auf 2000 Livres. Am Ende des zweiten Jahres wurden sie einer neuen Prüfung unterworfen und entweder fest engagirt oder entlassen. Jedes Mitglied der Gesellschaft mußte sein Urtheil hierüber motivirt oder versiegelt dem Intendanten zusenden.

Von besonderm Interesse sind die Bestimmungen, welche die Beziehungen der Schauspieler und Schriftsteller regelten. Ehe ein Stück in der Versammlung vorgelesen wurde, mußte ein Schauspieler dasselbe lesen und bescheinigen, daß es sich

zur Vorlesung eigne. Auch ein bestimmter Examinator mußte seine Zustimmung geben. Erklärte er sich gegen die Vorlesung, so mußte er seine Gründe schriftlich darlegen, welche dann dem Autor mitgetheilt wurden. Um allen Cabalen vorzubeugen, reichte der Verfasser in einer versiegelten Zuschrift dem Comité die Rollenbesetzung ein. Nach der Vorlesung schrieben alle Schauspieler und Schauspielerinnen, welche eine berathende Stimme hatten, ihre Gründe für Annahme, Umarbeitung oder Ablehnung nieder und übergaben dies in anständigen Formen gehaltene Schriftstück dem ersten „Wöchner", der es wiederum dem Schriftsteller mittheilte. Wenn das Stück unter Bedingung der Umarbeitung angenommen war, so theilte das Comité dem Verfasser im Auszuge die Bemerkungen mit, die über das Stück gemacht worden waren. Die Tantième betrug den neunten Theil der Einnahme bei fünfactigen, den zwölften bei dreiactigen, den achtzehnten bei einactigen Stücken. Wir Deutschen sind dieser einzig richtigen Honorirungsmethode dramatischer Productionen, die in Frankreich schon im 18. Jahrhundert Geltung hatte, ziemlich spät nachgehinkt, und noch heutigentags in den Bestimmungen, welche die Praxis der Vertheilung regeln, hinter den Kammerherren Ludwig's XV. zurückgeblieben. Denn um die Tantièmen nicht illusorisch zu machen, bedarf es einer Clausel, welche die Zahl der Wiederholungen nicht in die Willkür der Bühnenleitung legt. Was nützt das Recht, von jeder Aufführung eines Stücks eine bestimmte Einnahme zu haben, wenn ein Director das Stück überhaupt nicht mehr gibt, wenn er es nach Belieben beiseitelegen kann? Jene Reglements hatten diesem Belieben einen Riegel vorgeschoben. Der Autor hatte nicht mehr das Recht, eine Wiederholung zu verlangen, sobald sein Stück im Winter nicht 12 Vorstellungen über 1200 Livres und im Sommer nicht 10 Vorstellungen über 800 Livres erlebt hatte, und wenn die Einnahme zweimal oder dreimal hintereinander unter diesen Summen geblieben war. Sonst

also mußten die Stücke wiederholt werden. Ein deutsches Tantièmegesetz dürfte nicht ohne eine ähnliche Clausel die gewünschte Wirkung erreichen. Die Höhe der Einnahme, welche die Wiederholungen der Stücke zum Gesetz macht, bedarf einer festen Normirung nach dem Range der Theater. Dann erst ist das Recht der Schriftsteller wahrhaft gesichert.

Infolge der Streitigkeiten, welche Beaumarchais als Vorkämpfer der Schriftsteller mit der Comédie française in den Jahren 1777—80 hatte, wurden den Autoren noch günstigere Bedingungen durch ein Decret des königlichen Raths bewilligt.

Harte Stöße erlitt die dem Anschein nach so sicher begründete Comédie française durch die Französische Revolution. Nicht nur daß sie durch das Gesetz vom 13. Januar 1791 ihr Privilegium verlor, indem durch dasselbe die vollkommene Freiheit der Theater und die Berechtigung einer jeden Bühne zur Darstellung einer jeden dramatischen Gattung proclamirt wurde — am 3. September 1793 wurde auch das Theater geschlossen, die Mehrzahl der Schauspieler desselben als Aristokraten ins Gefängniß geworfen, ihre Güter verkauft; ihre Gesellschaft hatte aufgehört zu bestehen. Erst das Directorium versuchte 1798 wieder die berühmtesten Schauspieler zu einer Gesellschaft zu vereinigen, und der starke Wille des Ersten Consuls vollendete das vom Directorium begonnene Werk. Durch einen Beschluß vom 28. Nivôse des Jahres XI wurde bestimmt, daß ein neuer Societätscontract von den Mitgliedern des Théâtre français abgeschlossen und unterzeichnet werde. Die Grundbedingungen dieses Contracts, welche die Gesellschaft als eine Commanditgesellschaft ohne Solidarität und anderweitige Haftbarkeit kennzeichnen, sodaß jeder einzelne nach seinem Antheil an den Pflichten und Rechten Antheil hat, sind noch heute in Gültigkeit. Das Ministerium des Innern bestimmte hierauf das Repertoire des Théâtre français und gab ihm in Bezug auf dasselbe ein ausschließliches Privilegium. Doch das

eigentliche Grundrecht der Comédie française wurde durch das Decret von Moskau, vom 15. October 1812, festgesetzt, ein Decret, zu dessen Ausarbeitung der Kaiser in den Sälen des Kreml, am Vorabend seines gewaltigen Sturzes, noch hinlängliche Zeit gefunden hatte. Dieses Decret schloß sich in vieler Hinsicht an die frühern Reglements an. Ein kaiserlicher Generalintendant vertrat die Kammerherren des Königs. Ein Comité, bestehend aus sechs Mitgliedern, alljährlich vom Intendanten ernannt, hatte das jährliche Budget zu entwerfen und der Prüfung durch die Generalversammlung zu unterbreiten, die Kasse zu inspiciren, die ganze Verwaltung des Theaters zu leiten, das Repertoire zu bilden, die Debuts zu bestimmen. Dies Comité hatte viele früher der Generalversammlung zukommende Rechte absorbirt. Die Bestimmung des Repertoire, welche früher der Generalversammlung zustand, wurde jetzt dem Comité anheimgegeben, nur daß es sich zu diesem Zweck durch zwei weibliche Mitglieder der Gesellschaft ergänzen mußte. Auch die Vorlesung neuer Stücke fand nicht vor der Generalversammlung statt, sondern vor einem aus den neun ältesten Mitgliedern gebildeten Comité, welches der Oberintendant zu bestätigen hatte. Die Generalversammlung wurde nur zusammengerufen in der ersten Woche des December, um das Budget für das folgende Jahr zu bestimmen, in der letzten Woche des Januar, um den Etat des verflossenen Jahres zu prüfen, und dann in außerordentlichen Fällen, z. B. wo eine Ueberschreitung des Budgets von dem Comité für nöthig befunden wurde.

So hätte das aristokratische Princip das demokratische verdrängt. Eine große Zahl von Neuerungen, Rückbildungen und Abänderungen, welche die Restauration, das Bürgerkönigthum und die Februarrepublik mit dem Grundgesetz der Comédie française vornahmen, können wir hier mit Stillschweigen übergehen, da sie durch das letzte vom Präsidenten der Republik erlassene Decret vom 27. April 1850 in keiner Weise berücksichtigt wurden, indem dasselbe wieder auf das Decret

von Moskau zurückging und dessen Hauptbestimmungen in sich aufnahm. Die wesentliche Umwandlung bestand in der Ernennung eines Administrators, infolge deren das aristokratische Princip wiederum von dem monarchischen verdrängt wurde. Der Administrator bestimmt das Repertoire, die Besetzung der Rollen, die Debuts, die Probeengagements auf ein Jahr; in allen diesen Dingen steht ihm das Comité nur berathend zur Seite. Neue Stücke darf er nicht aufführen lassen, wenn sie vorher nicht durch das Lesecomité zur Aufführung angenommen worden sind. Die Gesellschaft der Sociétaires ist aus einer selbstherrschenden Gemeinde zu einer constitutionellen Kammer herabgedrückt worden, welcher die eigentliche Leitung aus der Hand genommen ist und die nur in Bezug auf das Budget eine Art von Aufsichts- und Bewilligungsrecht behalten hat.

Seit dem Decret vom 14. Februar 1853 gehört das Théâtre français zum Ressort des Ministeriums des kaiserlichen Hauses wie alle subventionirten Theater. Bei dem von Camille Doucet geleiteten Generaldirectorium der kaiserlichen Theater werden die zur Aufführung angenommenen Stücke geprüft in Bezug auf ihre Angemessenheit für das Repertoire des Théâtre français, dessen Uebergriffe in das leichtere Genre der zweiten Theater indeß seit lange gerechtfertigt sind.

Das an das Palais-Royal angebaute Théâtre français lag bisher versteckt und gedrückt in einer Ecke der Rue Richelieu. Jetzt ist seine vordere Façade frei geworden, da die großartigen Neubauten der Kaiserstadt auch hier das Chaos der engen Gäßchen lichten, welche zwischen der Rue Richelieu, der Rue de la Paix und den Boulevards ein undurchdringliches Labyrinth bilden. Eine große Straße soll die beiden ersten Kunsttempel von Paris, das Théâtre français und die Große Oper, verbinden. Das Théâtre français hat durch diesen Plan und durch das Niederreißen der gegenüberstehenden Häuser

einen freien Platz gewonnen, wenn derselbe auch zunächst mit Schutt und Häuserruinen bedeckt ist. Das Innere des Gebäudes, das ungefähr 1522 Personen faßt und fünf Reihen Logen enthält, ist stattlich genug und entspricht den Anforderungen, die man an ein kaiserliches Hoftheater stellen darf.

Die Schauspieler des Théâtre français sind die privilegirten Akademiker der darstellenden Kunst. Sie nennen sich auf dem Zettel nach altem Herkommen „les comédiens ordinaires de l'empereur", wie sie früher „les comédiens ordinaires du roi" oder „de la nation" hießen, je nach dem politischen Gestirn, das über Frankreich aufgegangen war. Wenn sie durch diesen einen Titel ihren engen Zusammenhang mit den herrschenden Gewalten an den Tag legen, so zeigen sie durch ihren zweiten Titel: „Sociétaires du Théâtre français", ihre privilegirte Stellung als Mitglieder einer Commanditgesellschaft an, die selbst über die wichtigsten finanziellen Fragen abzustimmen berechtigt ist und auch in Bezug auf neue Stücke und Engagements eine Stimme hat. Sie fühlen sich hoch erhoben über die gewöhnlichen Schauspieler, welche sich in der Abhängigkeit von einem Privatunternehmer befinden, ohne daß ihnen nur ein Schatten von Selbstverwaltung zukommt. Es herrscht ein vornehmer Ton bei diesem Theater; „selbst die Soubrette am Théâtre français", sagt Jules Janin, „ist eine Dame, sie hat ihren Wagen und ihre Diener". Paul Lindau in seinen Skizzen „Aus Paris" zeichnet indeß mit scharf satirischen Strichen die am Théâtre français herrschende Sittlichkeit. Nachdem er den gemessenen ruhigen Ton gerühmt, der auch bei den Damen dieses feingesitteten und feingebildeten Theaters vorherrscht, fährt er fort: „Damit wollen wir nicht gesagt haben, daß die jungen und bisweilen sehr schönen Schauspielerinnen dem Reize der verbotenen Frucht energischern Widerstand leisten als die hochgeschürzten Demoiselles der andern Theater; Gott behüte uns vor solchen Paradoxen! — aber, selbst bei den verwegensten Sprüngen über die Hecken des

Tugendpfades wissen sie den äußern Anstand, das werthvolle Decorum zu wahren. Sie **sind** nicht, wie Fräulein P. von den Variétés, die Geliebte des Herrn Y., sondern sie **haben** wie die vornehme Marquise Z. den Herrn von so und so zum Galan. Darin beruht der gewaltige Unterschied. Sie verschmähen die gewöhnlichen reizenden Mittelchen ihrer Rivalinnen auf den leichtfertigen Genretheatern. Schmachtende Blicke in die Offizierslogen, verstohlenes Lächeln und Zublinzeln in das Parket, verführerische Costüme — alles das ist ihnen unbekannt. Sie beherzigen den Vers aus einem ihrer schönsten Repertoirestücke:

De l'amour sans scandale et de plaisir sans peur

und wählen ihn zur Devise bei allen ihren galanten Abenteuern." Seit dem Tode der Rachel hat das Théâtre français zwar keine künstlerischen Phänomene mehr aufzuweisen, aber doch hervorragende Darsteller, deren Zusammenspiel im Conversationsstück namentlich ein musterhaftes ist. Wir werden auf die namhaftesten später zurückkommen. Das Repertoire vereinigt die Schätze der Classicität mit denjenigen modernen Dichtungen, welche die doppelte Feuerprobe eines Examens durch die Sociétaires und den Administrateur glücklich überstanden haben. Corneille, Racine, Molière sind in diesem Repertoire so heimisch, wie Shakspeare, Schiller und Goethe im Repertoire unserer Hofbühnen. Doch läßt sich nicht verkennen, daß die Theilnahme für die classische Tragödie im Erkalten ist und daß die Darstellung derselben an einem gespreizten Tone leidet, der einen auffallenden Contrast bildet zu dem naturwahren Conversationston in den modernen Stücken. Victor Hugo ist durch eine schweigende Censur von dem Hoftheater verbannt; dafür herrschen die Neuclassiker Ponsard und Augier. Auch Alfred de Musset's bisher unaufgeführte Dramen fassen jetzt festen Fuß auf einem Boden, der sich selbst für die be-

liebtesten Tagesdramatiker, wie Victorien Sardou, theils unzugänglich, theils schlüpfrig erwies.

Was das Théâtre français für das Schauspiel, das ist L'Opéra français für die Oper, das erste Theater Frankreichs, obgleich keineswegs mit den gleichen Privilegien ausgestattet wie jene Schauspielbühne. L'Opéra français bildete sich aus der Italienischen Oper, die in Paris seit einer Reihe von Jahren heimisch geworden war. Das erste Privilegium für französische Gesangsaufführung erhielt Pierre Perrin am 28. Juni 1659; er durfte in Paris und den andern Städten des Königreichs Akademien der Musik errichten, um öffentliche Theaterstücke zu singen, wie dies in Italien, Deutschland und England geschieht, während des Zeitraums von 12 Jahren, mit voller Freiheit, vom Publikum solche Summe zu nehmen, wie es ihm gut dünkte, und unter ausdrücklichem Verbot für alle andern Personen, ähnliche Opern oder Stücke in Musik und französischen Versen ohne seine Einwilligung zur Aufführung zu bringen. Gleichzeitig erhielten die Opernsänger das Vorrecht vor den Schauspielern, daß die Edelleute und adelichen Damen in der Oper singen konnten, ohne ihrer adelichen Titel, Rechte und Privilegien verlustig zu gehen. Nach Perrin erhielt Lulli die Oper, aus dessen Händen sie 1744 unter die Direction des pariser Stadthauses und zwar bis 1776 überging. Im Jahre 1780 wurde die Académie royale de musique dem Staatssecretär unterstellt. Eine überaus große Zahl von Decreten, die man in dem erwähnten Werke Lacan's angeführt findet, beschäftigte sich mit den Verhältnissen der Oper. Die wichtigsten wurden im Jahre 1784 erlassen; sie regelten die innere Organisation der Akademie, bestätigten ihre Vorrechte gegenüber den andern Bühnen und setzten Preise fest für die gelungensten Opercompositionen. Ebenso wurden die Gehalte der ersten Sänger definitiv geregelt. Die Bestimmung des Repertoire, der Proben u. s. f. war einem Comité überlassen, das auch mit Stimmenmehrheit provisorisch über alle

andern vorliegenden Fragen entschied. Doch bildete die Gesellschaft der Akademie keineswegs eine Société wie die des Théâtre français.

Die Revolution gab der Großen Oper denselben Stoß wie der ersten Schauspielerbühne. Sie verlor ihre Privilegien, zu denen auch das Recht gehörte, allein Vocal- und Instrumentalconcerte und Bälle gegen Entrée zu veranstalten; sie wurde unter die Aufsicht der Municipalität gestellt, welche ihr patriotische Tendenzopern octroyirte und ihre Säumigkeit in der Darstellung derselben in sehr volksthümlicher Weise bestrafte. So gab die Weigerung der Direction, die Oper „Le siége de Thionville" fernerhin aufzuführen, Anlaß zu einem Decret des Gemeinderaths vom 18. Juni 1792, welches die Leiter der verschiedenen Schauspiele anklagte, daß sie den öffentlichen Geist verderbten, indem sie aus ihren Schauspielhäusern Schlupfwinkel für die Aristokratie machten, und welches bestimmte, daß „Le siége de Thionville", ein wahrhaft patriotisches Stück, gratis dargestellt werden solle und einzig zum Vergnügen der Sansculotten, die bisjetzt die wahren Vertheidiger der Freiheit und die Stützen der Demokratie gewesen seien. Die Advocaten der Oper im Gemeinderath konnten indeß anführen, daß mehrere Sänger derselben die Departements durchreist hatten, um dort den Geist der Freiheit zu verbreiten, und daß einer von ihnen, Laïs, fast der Märtyrer seiner Mission geworden war. Doch während der Blut- und Schreckensscenen hatte man weder Muße noch Neigung, Lieder und Arien anzuhören. Die Oper verfiel in eine Agonie, aus der sie sich erst unter dem Consulat und Kaiserreich wieder erholte. Kaiserliche Decrete sicherten ihr Privilegium für alle ganz in Musik gesetzte Stücke und für Ballets im edeln und graziösen Genre, wie für alle diejenigen, welche der Mythologie und Geschichte entnommen sind, während ländliche oder aus dem Leben geschöpfte Ballets ebenfalls, wenngleich nicht ausschließlich, zu ihrem Repertoire gezählt wurden. An die

Spitze der Académie de musique trat durch das Decret vom 1. November 1807 ein Verwaltungsrath, der aus einem vom Kaiser ernannten Director, Administrator und Inspector bestand. In den Händen dieser Beamten lag die Executive. Zu Berathungen traten sie mit drei Mitgliedern der Akademie, die durch ihre Rechtlichkeit und ihre Talente sich auszeichneten, zusammen. Der Oberintendant ernannte sie. Ein Decret vom 20. Januar 1811 regelte die Pensionen. Als Curiosum bemerkenswerth erscheint die Bestimmung desselben, zufolge welcher auch den Dichtern und Componisten das Recht auf eine Pension von 1000 Frs. zukommt, doch nur dann, wenn sie dem Theater drei große Werke geschenkt hatten, von denen ein jedes es bis zu 40 Aufführungen gebracht. Bei jedem neuen Werke sollte sich diese Pension um 500 Frs. vermehren. Der Kaiser gab der Oper eine Subvention, die sich auf 950000 Frs. belief. Und zwar wurde das Theater nicht auf Kosten und Gefahr der Civilliste verwaltet, sondern auf Rechnung des Staats, unter der Leitung einer Generaldirection. Während der Restauration, bis 1830, betrug dieser Zuschuß gegen 850000 Frs.; auch da war es die Civilliste des Königs, welche sich mit den Kosten der Oper belastete. Große Verdienste um die Oper während der Restauration erwarb sich Sosthène Larochefoucauld, indem er einen Levasseur, eine Madame Damoreau-Cinti noch dazu gegen mäßigen Gehalt engagirte, und indem er mit Rossini, gegen eine jährliche Pension von 6000 Frs., abgesehen von den Autorrechten, einen Vertrag unterzeichnete, demzufolge sich der berühmte Componist verpflichtete, alle zwei Jahre eine große Oper zu schreiben und hier zur Aufführung zu bringen. Die Revolution von 1830 zeigte sich sehr liberal gegen Rossini. Obgleich dieser sich, nach dem glänzenden Erfolge von Meyerbeer's „Robert der Teufel", trotz seines Vertrags hartnäckig weigerte, für dieses Theater zu schreiben, wurde ihm nichtsdestoweniger die jährliche Pension von 6000 Frs. ausgezahlt. Der unternehmungslustige und projectenreiche Citoyen von Paris,

Véron, der im Jahre 1831 Director der Großen Oper wurde, bot Rossini eine Prämie von 100000 Frs. für eine Oper in fünf Acten, abgesehen von den Autorrechten und seiner Pension; der Widerstand des Maëstro blieb unüberwindlich. Véron hatte sogar Scribe aufgefordert, das Scenarium einer Oper in fünf Acten zu schreiben und Rossini vorzulegen. Der Maëstro kam zu Scribe und hörte die Vorlesung dieser Oper „Gustav" mit an; er notirte sich als besonders wichtig für die Partitur die große Verschwörungsscene des vierten Acts; aber Rossini stellte Véron, nachdem seine Pensionsverhältnisse zur Großen Oper definitiv geordnet waren, das Scenarium Scribe's zur freien Disposition wieder zurück. Hierauf schrieb Auber die Musik der Oper „Gustav oder der Maskenball".

Daß indeß Véron Privatdirector der Großen Oper werden konnte, setzte einen völligen Umschwung der Verhältnisse derselben voraus. In der That hatte die Julidynastie durch das Decret vom 29. Januar 1831 die Last abgeschüttelt, welche die Große Oper der Civilliste aufbürdete. Die Oper war zu einem gewöhnlichen Speculationsunternehmen herabgedrückt worden, das von einem Privatmann zu seinem Nutzen ausgebeutet wurde. Sie gehörte jetzt zum Ressort des Ministeriums des Innern, welches die Ausführung der Bedingungen, unter denen die Ernennung des Directors stattgefunden hatte und die Unterstützung gegeben wurde, zu überwachen hatte. Véron übernahm die Direction der Großen Oper, nachdem er eine Caution von 250000 Frs. erlegt hatte. Der Erfolg Véron's war ein überraschender: „Robert der Teufel", „Die Jüdin", „Gustav oder der Maskenball", „Die Sylphide" des Fräulein Taglioni, die hervorragenden Künstler, die mit mäßigern Gehalten engagirt waren; Nourrit, Levasseur, die Damen Damoreau, Drous-Gras, Madame Falcon halfen ihm zu den glänzendsten Einnahmen. Er selbst gibt zu, daß er auch der Bourgeoisie, der Nationalgarde diese Erfolge zu verdanken hatte, einem Publikum, das seine Plätze und Logen bezahlte,

während die frühere aristokratische Clientel der Oper sie umsonst innehatte. Diese Erfolge zeigten indeß die misliche Seite, daß die Subvention von 810000 Frs. im zweiten und dritten Jahre auf 760000 Frs. erniedrigt wurde. Ja am 1. Juni des dritten Jahres setzte sie Thiers für die übrige Zeit der Pacht auf 670000 Frs. herab. Auch die Abgabe, welche die andern Theater an die Oper zu zahlen hatten, war 1830 aufgehoben worden.

Diese fortwährende Verminderung der Subventionen ließ Véron mit Recht befürchten, daß seine finanziellen Hülfsmittel mit der Zeit ungenügend werden könnten, er trat daher 1835 nach Ablauf seiner Pacht zurück. Seine Nachfolger, wie Léon Pillet, Nestor Roqueplan, hatten geringern Erfolg; das Princip der Privatspeculation, tadelnswerth überall im Theaterwesen, bewährte sich bei der Großen Oper durchaus nicht. Daß es hier gerade bei dem Beginn der Julidynastie zur Anwendung gebracht wurde, ist charakteristisch für die Physiognomie dieser Epoche, in welcher im allgemeinen das Speculantenwesen in Frankreich zu wuchern begann. Das Kaiserreich hatte ein erhöhtes Staatsbewußtsein, mochte dasselbe auch cäsarisch gefärbt sein. Die Bedeutung der Kunst für den Staat, dessen Interesse allerdings mit dem der Dynastie identificirt wurde, fand mehr Anerkennung als zur Zeit des Bürgerkönigthums.*) Im Jahre 1854 ernannte Napoleon III. eine

*) Ludwig Philipp hatte, wie Véron in seinem Werke „Les théâtres de Paris" erzählt, allerdings auch die Absicht, die Oper auf Kosten der Civilliste verwalten zu lassen. Der Grund, warum er diese Absicht nicht zur Ausführung brachte, ist bezeichnend genug für die Stellung des Königs zur öffentlichen Meinung. In einem Gespräch mit Auber, gegen Ende des Jahres 1847, sagte Ludwig Philipp: „Im Jahre 1830 waren mir zu wichtige Geschäfte aufgebürdet, als daß ich nicht einen Privatunternehmer mit der Direction der Oper auf seine Gefahr hin beauftragen mußte. Als aber Véron 1835 zurücktrat, hatte ich den Gedanken,

Commission de l'Opéra, welche am 2. Juli Bericht erstattete. Troplong, Mitglied dieser Commission, sagte mit Recht, daß die Oper Frankreich und Europa angehöre; er wies nach, daß alle Privatunternehmer, Lulli und Véron ausgenommen, schlechte Geschäfte gemacht hätten. Infolge dieses Berichts wurde die Oper im Jahre 1854 wieder dem Ministerium des kaiserlichen Hauses zugewiesen und mit einem jährlichen Zuschuß von 800000 Frs., den der Staat bezahlte, auf Kosten der Civilliste verwaltet. Anfangs war Crosnier, Deputirter des Corps législatif, mit der Direction betraut, unter der Oberaufsicht des kaiserlichen Hausministers. Nach seinem Rücktritt folgte ihm Alfonse Royer, welcher die bisher mit Glück geführte Direction des Odéon aufgab. Unter seiner Leitung hatte die Große Oper glänzende Erfolge aufzuweisen.

Sehr befremden mußte es, daß neuerdings, im Jahre 1866, das Kaiserthum gegenüber der Großen Oper seinen Principien untreu ward, wieder in Ludwig Philipp's Fußstapfen trat und die Oper von neuem der Privatspeculation überließ. Die Veranlassung hierzu gab die Forderung der Mitglieder des Orchesters, daß ihr Gehalt erhöht werde, der für sie alle zusammen nicht den sechsten Theil der Gage einer ersten Sängerin betrug. Der Minister fand diese Forderung der Musiker bedrohlich für die Civilliste. Infolge dessen zog der Kaiser seine Hand von der Großen Oper ab, die jetzt wieder ein subventionirtes Privatunternehmen geworden ist.

Wenn das Théâtre français die erste französische, so ist die Große Oper die erste europäische und Weltbühne, das

---

die Oper durch Montalivet verwalten zu lassen, mochte es auch der Civilliste jährlich einige hunderttausend Francs kosten; aber Véron hatte, wie man mir sagte, Erfolg gehabt und Geld gewonnen; man hätte mich gewiß beschuldigt, ich wollte selbst dabei nur ein gutes Geschäft, eine Speculation machen."

Theater der großartigen Initiative für alle musikalischen Compositionen, welche in der allverständlichen Universalsprache der Musik die Runde über den Erdkreis machen, an den Ufern der Donau, Themse und Spree, wie an denen des La-Plata und Mississippi die Hörer erfreuen. Wenn schon Rossini und Auber von Paris aus ihren Siegesgang über die europäischen Bühnen antraten, so gilt dies noch mehr von Meyerbeer. Was auch die keusche Muse des Gesanges und die Vertreter der Zukunftsmusik an seinen Schöpfungen aussetzen mögen, es bleibt eine ausgemachte Thatsache, daß kein Componist der Gegenwart sich in Bezug auf den weitreichenden Wirkungskreis mit ihm messen kann. Ihm vor allem verdankt die große pariser Oper ihren Weltruf und ihre glänzendsten Erfolge, von „Robert" bis zur „Afrikanerin". Durch ihre decorative Ausstattung und die Meisterschaft ihrer choreographischen Künste, die allerdings in jüngster Zeit an einem bedenklichen Wetteifer mit den freien Künsten der Boulevardsbühnen leiden und selbst den idealisirten Cancan nicht verschmähen, bildet die Oper einen Mittelpunkt für die vielseitigsten Kunstbestrebungen und bleibt nach wie vor ein Hauptcentrum der fashionablen Welt. Bei der Großen Oper ist alles groß, Subvention, Gagen, Chöre, Orchester, Ballet, nur nicht das Genie der Sänger und Sängerinnen, das sich auf einer gewissen mittlern Höhe hält. Duprez und auch Roger sind noch immer nicht ersetzt, weder durch Villery noch durch Naudin. Fräulein Battu, welche wir als Gluck's Alceste in dieser hier durch alle möglichen und unmöglichen Balletzuthaten dem pariser Geschmack doch nicht genießbar gemachten Oper sahen, ist allerdings eine Virtuosin im colorirten Gesange, und Frau Marie Sax eine brillante Afrikanerin. Doch fehlt z. B. eine durchgebildete und durchgreifende Altistin. Die Gehalte der Großen Oper sind enorm; der jährliche Etat beläuft sich auf mehr als 1,100000 Frs.; die Cruvelli und Roger erhielten für 8 Monate 100000 Frs. Schon 1853 tadelte Wolzogen, daß immer

mehr Contrabässe, Klapptrompeten, Bombardons und Harfen in das 85 Mann starke Orchester gestopft werden. Das hat neuerdings eher zu- als abgenommen. Ueber 600 Personen sind als Künstler, Beamte und Arbeiter an der Großen Oper angestellt: mehr als 60 Choristen, 30 Solotänzer und Solotänzerinnen u. s. w. Die Oper hat jährlich sechs Novitäten, eine große fünfactige Oper, zwei kleinere Opern, ein großes und zwei kleine Ballets zur Aufführung zu bringen.

Das Opernhaus in der Rue Lepelletier wird bald der Kunstgeschichte anheimfallen, sobald das neue Opernhaus Charles Garnier's vollendet sein wird. Eine Schilderung dieses Kunsttempels in architektonischer Hinsicht haben wir bereits in unserm Aufsatz „Das neue Paris" (1866) gegeben. Eine vollkommen künstlerische Bewältigung des Massenhaften in diesem Riesengebäude ist dem Baumeister nicht gelungen, sowenig dasselbe bisjetzt eine imposante, weite Straßenfluchten beherrschende Stellung einnimmt. Doch ist Haußmann unermüdlich, ihm die glänzendsten Perspectiven zu eröffnen, indem er nach allen Seiten hin, selbst in das Herz der aristokratischen Stadtviertel Bresche legt. Die unabsehbare Rue de Lafayette wird der Großen Oper den duftigsten Fernblick durch die eleganten Bankiers- und Lorettenvorstädte bis nach La Villette hinaus verstatten. Eine andere große Straße wird die Oper und das Théâtre français, eine dritte die Oper und die Börse verbinden, die schon seit lange eine geheime Sympathie füreinander fühlen. Hinter den Coulissen der Oper wie hinter denen der Börse herrscht die genußsüchtige Speculation und die sociale Abenteuerlichkeit. Es fehlt weder hier noch dort an gewagten Sprüngen, obgleich man auf der Börse lieber à la hausse und in der Oper oder vielmehr im Ballet lieber à la baisse speculirt.

Das zweite kaiserliche Schauspielhaus, L'Odéon, wurde in dem Erlaß vom 25. April 1807 als das Théâtre de l'Im-

pératrice dem Théâtre français als dem Théâtre de l'Empereur an die Seite gestellt und nur für die Darstellung des Lustspiels bestimmt. In neuer Zeit wird indeß, wie bereits erwähnt, die Tragödie fast noch mehr dort gepflegt als auf dem Théâtre français. Das Odéon liegt mitten im Quartier latin, nicht weit von den Ecoles der Hauptfacultäten. Sein Publikum bilden in erster Linie die Akademiker, jene empfängliche Jugend, welche nicht blos vor der bezopften Ueberlieferung den schuldigen Respect hat, sondern auch alles Neue, in dem eine reformatorische Ader pulsirt, mit Freuden begrüßt. Das Odéon ist daher die Bühne, auf welcher die kühnsten Versuche der neuen poetischen Schulen, ebenso die Aneignungen aus fremden Literaturen am bereitwilligsten Aufnahme finden; hier applaudirt man noch einen schönen Vers, ein schönes Bild; hier wird noch ein poetisches Detail gewürdigt. Freilich zünden hier auch alle Aeußerungen am meisten, welche irgendeinen Bezug auf die gegenwärtige politische Situation Frankreichs gestatten; die tumultuarische Jugend des Odéon ist unermüdlich darin, Anspielungen herauszufinden und der anscheinend harmlosesten Sentenz ein staatsgefährliches Etikett anzuheften. Wenn der Kaiser im Odéon erscheint, wird seine Anwesenheit in der Regel durch die lebhaftesten Demonstrationen gefeiert. Als Baron Haußmann zuerst die Absicht verrieth, den Garten des Luxembourg durch seine unerbittlichen geraden Linien zu zerschneiden, da demonstrirte die jeunesse dorée des Quartier latin zu Gunsten des ehrwürdigen Parks aufs eifrigste gegen die kaiserliche Loge. Der Kaiser nahm aus diesem Besuch des Odéon kein freundliches Angedenken mit nach Hause. Haußmann ließ sich indeß durch die frommen Wünsche der studirenden Jugend durchaus nicht daran hindern, den Park des Luxembourg zu amputiren, soweit dies ihm nöthig schien.

Das Odéon ist die Versuchs- und Studienbühne von Paris, die Vorschule zum Théâtre français. Augier, Doucet und viele andere namhafte Autoren haben von hier ihren Weg auf

die erste Bühne genommen; ja das Théâtre français eignet sich oft später erfolgreiche Stücke des Odéon an. Aehnlich ist es mit den Schauspielern, die häufig vom Odéon zur Comédie française übergehen.

Aeußerlich hat nur die Façade des Odéon einen leichten und durch einen Peristyl gehobenen Charakter. Im übrigen ist das Gebäude düster und unfreundlich, die hintere Seite durch hineingebaute Kaufläden entstellt. Im Innern hat der Treppenaufgang etwas Imposantes und der säulengetragene Treppenflur oben, der hauptsächlich als Foyer dient, macht einen idealen Eindruck, der auf künstlerische Genüsse würdig vorbereitet.

Außer der großen Académie de musique werden noch drei Opern von der kaiserlichen Regierung unterstützt: L'Opéra comique, das Théâtre italien und das Théâtre lyrique auf dem neuerdings improvisirten Platz du Châtelet. Das Théâtre de l'Opéra comique war nach dem Erlaß von 1807 für alle Arten von Lustspielen oder Dramen bestimmt, in welchen Couplets, Arietten und Ensemblestücke vorkommen. Das erste Privilegium zur Aufführung komischer Opern erhielt der Director Monnet im Jahre 1752. Nachdem die komische Oper früher im Théâtre Feydeau, Ventadour und in mehrern andern Localen nomadisirt hatte, fand sie endlich 1840 im Théâtre Favart, einem aus Stein und Eisen feuerfest aufgeführten, mit Säulen und auch sonst nicht ohne Eleganz decorirten Gebäude, eine dauernde Zufluchtsstätte. Der Zuschauerraum umfaßt 1800 Plätze. Das Theater wird gegenwärtig mit einer Subvention von 240000 Frs. von einem Privatdirector für eigene Rechnung verwaltet. Im Durchschnitt belaufen sich die Gesammtjahreseinnahmen auf 4,090000 Frs. Während in der Großen Oper nur dreimal die Woche gespielt wird, spielt die Opéra comique alle Tage und führt im Laufe des Jahres dem Publikum drei dreiactige und drei kleinere Opern vor. Das

Solopersonal besteht aus 35, das Chorpersonal aus 50 Mitgliedern. Die Lage dieser Operntheater gegenüber der Großen Oper ist eine ungünstige, ihre Subvention eine verhältnißmäßig geringe. Alle auf diesen Bühnen auftauchenden Talente werden alsbald durch die hohen Gagen der Großen Oper angelockt und fortengagirt. So vertauschten Roger, Boulo, Madame Vandenheuwel und andere die Komische Oper mit der Großen Oper; so verließen Herr Michot und Madame Marie Sax das Théâtre lyrique, um in der Rue Lepelletier neue Lorbern zu erringen. Nur das Théâtre italien, das eine Specialität pflegt, ist gerade dadurch in den Stand gesetzt, auch der Großen Oper Abbruch zu thun und genügende Kräfte von dort „auszumiethen". So wurde Madame Borghi-Mamo, welche durch ihr Talent und ihr volltönendes Organ den Rollen, die sie in der „Magicienne" und in „Herculanum" sang, ein besonderes Relief zu geben wußte, durch höhere Offerten der Großen Oper abtrünnig gemacht und dem Théâtre italien gewonnen. In dieser Nebenbuhlerschaft der vier subventionirten kaiserlichen Opern liegt ein offenbarer Misstand, den Véron durch das Project einer Vereinigung dieser Bühnen und einer gegenseitigen Unterstützung derselben, doch bisher ohne Erfolg, zu heben suchte. Der Opéra comique fehlt jetzt offenbar ein Auber, der in „Maurer und Schlosser", „Fra Diavolo", „Das eherne Pferd", „Der Schnee" und andern Opern den hier so beliebten leicht pikanten Ton traf und manche anmuthig sich einschmeichelnde Melodien componirte, der auch trotz des unverkennbaren Einflusses, den Rossini auf sein Talent ausgeübt, doch immer eine gewisse national-französische Leichtlebigkeit vor dem glänzenden Rivalen voraushatte. Wer Roger in seiner besten Zeit in der „Weißen Dame" gehört und gesehen, der kann sich einen klaren Begriff von der eigentlichen erfolgreichen Specialität des Théâtre Favart machen. Doch die graziöse Spieloper ist fast ausgestorben. Thomas, Mossè, Clapisson und andere neue Componisten

können den alten Meister nicht ersetzen, sowenig für Roger ein Ersatz gefunden ist. Den Namen des ältern Repertoire bilden die Opern von Grétry, Méhul und Boieldieu. Auch Scribe's leichtgeschürzte Muse fehlt dem Théâtre Favart. In dem von Thomas componirten „Sommernachtstraum" macht der betrunkene Shakspeare nur den Eindruck, als hätten sich Dichter und Componist bestrebt, den bekannten Ausspruch Voltaire's in Scene zu setzen, und auch Goethe's „Mignon" kommt ohne Frage bei ihrem musikalischen Eiertanz auf der Bühne der Opéra comique jedem deutschen Gemüth befremdlich vor. Der beliebteste Tenor der Komischen Oper ist jetzt Montembry, dessen Spiel ganz trefflich ist. Léon Achard ist ein Heldentenor von glänzender Stimme.

Das Théâtre italien führte in dem Erlaß von 1807 noch den Namen der Opéra buffa und sollte als eine Filialbühne der Opéra comique betrachtet werden, auch nur Opern in italienischer Sprache zur Aufführung bringen. Von seiner nebengeordneten Stellung hatte sich das Théâtre italien schon in den nächsten Jahren emancipirt und ist gegenwärtig das fashionableste Theater von Paris, in welchem die Damenwelt nur in großer Toilette erscheint. Die italienische Sitte, das Theater als einen großen Gesellschaftssalon zu betrachten, hat sich auch in dem pariser Théâtre italien eingebürgert. Dieser von seiner eigenen Herrlichkeit gleichsam gesättigte italienische Gesang, für den selbst ein deutscher Philosoph wie Hegel so warme Sympathien hegte, der Gesang der Malibran und Pasta, welche ihren Nachfolgerinnen die wirbelnde und schmetternde Kehlfertigkeit vererbt haben, übt auf das pariser Publikum einen immer von neuem verlockenden Reiz aus und entschädigt sie für die ihrem Häuserlabyrinth fehlenden Nachtigallen, die sich auch im Bois de Boulogne und selbst im Parc de Monceaux nicht allzu häufig einfinden. Das Théâtre italien befindet sich, nach den wechselnden Schicksalen früherer italienischer Truppen, die zum Theil in der Opéra comique auf-

gingen, seit 1808 dauernd in Paris und seit 1841 in der 1700 Personen umfassenden Salle Ventadour, deren Zuschauerraum im Renaissancestil mit allerlei Arabesken und theilweise verblichenem Goldschmuck decorirt ist. Der Director erhält eine Subvention von 100000 Frcs. Die Glanzepoche des Theaters fällt in die Restaurationszeit, wo hier die Catalani (1814—18), die Pasta (1822), die Pisaroni, die Malibran (1827—35), die Sontag sangen. Die spätere Generation von Berühmtheiten erfreut sich nicht des gleichen Weltrufs, die Cruvelli, Piccolomini und Penco. Die erstere, die seit 1855 die Bühne überhaupt verließ, war eine ausnehmend fertige Sängerin mit einem sehr wohlklingenden Organ, Meisterin in Cadenzen und Trillern, doch nicht immer rein in der Intonation; die Comtesse Piccolomini war eine treffliche Camelliendame, die Penco eine brave Sopranistin. Als Director Calzado 1855 das Théâtre italien übernahm, gab er sich Mühe, ein tüchtiges Ensemble herzustellen, er engagirte den ausgezeichneten Tenoristen Mario, den tüchtigen Baritonisten Corsi und Bassisten Zucchini, die Frezzolini, Borghi-Mamo, Alboni u. a. Doch die italienischen Zug- und Wandervögel lassen sich selten festhalten, und so zeigt das Ensemble fast in jeder Saison eine veränderte Physiognomie. In der letzten Saison war die Patti der Stern erster Größe, der die Salle Ventadour bevölkerte, neben ihr Niccolini. Die Stimme der Madame Lagrua ist bereits in hohem Grade angegriffen; dasselbe gilt von dem Tenor Pancani; besser ist der Bassist Agnesi. Obgleich an dieser Bühne selbst Mozart's „Don Juan" zur Aufführung kommt und Rossini und Bellini verdiente Geltung finden, so ist doch der eigentliche Herrscher des Theaters Giuseppe Verdi, der Componist des „Trovadore" und der „Traviata", der bei aller südlich lodernden Glut doch eines durchgreifenden Kunststils entbehrt und in oft gewaltsamer Weise nach Effecten hascht, die allerdings seiner ärmlichen Instrumentation fern liegen.

Wie das Théâtre italien das italienische, kann man das Théâtre lyrique, die jüngste der Opernbühnen, das deutsche Opernhaus nennen; denn hier werden mit großem Erfolg die Meisterwerke von Gluck, Weber und Mozart aufgeführt. Die keuscheste Opernmuse von Paris feiert ihre Triumphe in dem Théâtre lyrique. Neuerdings ist hier der „Freischütz" mit großem Erfolge zur Aufführung gekommen und man sprach davon, daß während der Industrieausstellung Richard Wagner's „Lohengrin" dargestellt und so vielleicht am Platz du Châtelet die Scharte ausgewetzt werden sollte, welche „Der Tanhäuser" in der Rue Lepelletier erlitten hat. Einer der glänzendsten Erfolge des Theaters war der der „Zauberflöte", welcher namentlich durch die ausgezeichnete Darstellung der Königin der Nacht ermöglicht wurde. Die hochbegabte Schwedin, Fräulein Nilson, eine blonde Schönheit im Stil der Jenny Lind, sang diese Partie, die ihr einen glänzenden Namen unter den ersten Größen der pariser Oper verschaffte. Das Théâtre lyrique hatte ursprünglich seine Stätte am Boulevard du Temple, in dem Théâtre historique des ältern Alexandre Dumas, das trotz glänzender Anfänge und großer Erfolge auf dem Gebiet der geschichtlichen Spectakelstücke doch die Concurrenz der in dem gleichen Genre arbeitenden Februarrevolution nicht aushielt. Im Jahre 1859 zog die Operngesellschaft in das Théâtre historique ein, welches zunächst mit Clapisson, Geraèrt und andern Componisten jüngern Datums schlechte Geschäfte machte.

Das Verdienst, die verborgenen Schätze der deutschen Opernmusik gehoben zu haben, gehört dem vorzüglichen Leiter des Théâtre lyrique, Herrn Carvalho, der seit 1856 die Direction dieses Theaters führt. Seine Frau, die früher als Fräulein Miolan der Komischen Oper angehörte, ist durch ihren feingebildeten Vortrag und ihre Meisterschaft an der Coloratur ebenfalls eine Stütze dieser strebsamen Opernbühne.

Doch nicht blos deutsche Opern, auch die Werke der fran-

zösischen Componisten hat das Théâtre lyrique zur Geltung gebracht, so namentlich den „Faust“ von Gounod, der von allen neuen französischen Opern wiederum in Deutschland das meiste Glück gemacht hat. So steht das Théâtre lyrique nach allen Seiten hin unter den Einflüssen deutsch-französischer Wahlverwandtschaft.

Desto specifisch französischer erscheint sein architektonischer Zwillingsbruder auf dem mit der Siegesfontaine geschmückten Platze, das fünfte subventionirte kaiserliche Theater, das Théâtre Impérial du Châtelet, das größte Theater von Paris, dessen Zuschauerraum 3352 Plätze umfaßt. Der Baustil beider Theater läßt viel zu wünschen übrig; die Seitenfronten sind von kasernenartiger Eintönigkeit. Ein jedes macht den Eindruck zweier übereinander gestülpter Büchsen, von denen die eine aus dem aufgeklappten Deckel der andern hervorguckt. Dieses Theater, das mit 100000 Frs. von der Regierung unterstützt wird, lag früher auf dem Boulevard du Temple und führte dort den Namen „Théâtre Impérial du Cirque“. Damals war die französische Gloire sein einziges Thema; jetzt beschäftigt es sich nicht mehr allein mit diesen chauvinistischen Tendenzen, sondern stellt auch in ihrem Inhalt harmlose, in Bezug auf die Ausstattung überaus glänzende Feenmärchen dar. Paul Lindau nennt dieses Theater eine Schule nationaler Beschränktheit und sagt: „Hier lernen diejenigen, die nicht so glücklich sind, zu den Abonnenten des «Siècle» und der «Opinion nationale» zu gehören, daß sich die Russen mit besonderer Vorliebe von Talglichtern und Pommade nähren, daß die Deutschen, nachdem sie ihre alleinige Nahrung: Sauerkraut und Braunbier, zu sich genommen, beim Mondenschein metaphysische Aufgaben lösen, daß die einzige Beschäftigung der Engländer darin besteht, rohes Fleisch zu consumiren, Gin zu trinken und zu boxen. Gleichzeitig sieht man aber auch, wie der stolz schwebende Aar Frankreichs über jeden Rechtsbedürftigen seine schützenden Fittiche breitet, den

Bedrängten zu Hülfe eilt, den Verzweifelten wieder aufrichtet und die Kette der Tyrannei zerbricht, gleichviel in welchem Winkel des Erdbodens sie auch klirren möge. Mit Einem Wort, der Cirque Impérial ist gleichzeitig ein Treibhaus für nationalen Dünkel und eine historische Bildungsschule für pariser Beschränktheit." Von den patriotischen Effectstücken dieses Theaters sagt Paul Lindau: „Das Stück heißt je nach den augenblicklichen Interventionen: «Das Blutbad in Syrien», «Einnahme von Peking» oder Aehnliches; der Cirque lebt mit Einem Worte vom «Kleinen Admiral», von «Masséna», l'enfant chéri de la victoire, von dem Krimkriege, von dem Feldzuge in Italien, von der Intervention in Syrien, von dem Elefanten des siamesischen Königs, von der chinesischen Expedition, und wenn keine Actualität Stoff bietet, von der Geschichte einer Fahne oder von den Beduinen. Um dies in herrlichen Tableaux vor die Augen der Zuschauer zu bringen, sind der Direction allabendlich einige hundert agirende Menschen mit militärischem Zubehör, 40—50 kampflustige Rosse und andere Vierfüßler zur Verfügung gestellt — zur Abwechselung werden auch Elefanten, Kamele, treuherzige, die französische Fahne liebende Pudel vorgeführt. Die Pferde spielen eine bedeutende Rolle in diesen Stücken, und wenn man einem allerdings wenig galanten französischen Quatrain glauben darf, sind sie sogar die anständigsten Pensionäre des Herrn Hostein, jetzigen Cirque-Directors, ja selbst gescheiter als die Dichter, gescheiter als Herr Mocquard, Privatsecretär des Kaisers. Zu diesem menschlichen und thierischen Ueberfluß geselle man noch alle erdenklichen Künste des Decorationsmalers, Maschinisten, Tableauxstellers, Balletmeisters u. s. w. — das gibt einen annähernd richtigen Begriff von den Mitteln und Mittelchen, die dem «dramatischen Dichter» zur Abfertigung seines Dramas zu Gebote stehen."

Als wir gegen Ende 1866 die pariser Theater besuchten, war der Patriotismus auf dem Châtelet-Theater stumm ge-

worden. Die mexicanischen Agaven waren zu stachelig, um Ruhmeskränze für die große Nation aus ihnen zu flechten. Was half die sonst so verlockende Scenerie der Stadt des Montezuma und Cortez mit ihrem See- und Bergpanorama, was die ganze indianische und creolische Romantik, wenn innerhalb dieser vielversprechenden Decorationen die sieggekrönte Armee sich auf der großen Retirade befand? Auch hatten die Kanonen von Königgrätz im Sommer dieses Jahres zu laut gesprochen, um nicht die beliebten Bravaden der militärischen Spectakelstücke zu überbieten. Dagegen wurden idyllische Feenmärchen, wie „Cendrillon“, mit einem in der That feenhaften Glanz der Scenerie und der Beleuchtungen, des Magnesia- und elektrischen Lichts aufgeführt. Was aber besonders in Staunen versetzen mußte, das sind, wie wir es schon in den „Pariser Briefen“ geschildert, die kunstfertigen Maschinerien dieses Theaters, welche wahrhafte Taschenspielerkunststücke ausführen. Momentaner, blitzschneller Wechsel der Costüme auf der Bühne, Halbirungen der Menschen und Pferde, eine mit Tischen, Betten und Menschen plötzlich auf den Kopf gestellte Stube, das sind einige von den Großthaten dieses scenischen Mechanismus, den wir in so überraschender Weise noch nirgends spielen sahen.

Wenden wir uns nun zu den nicht subventionirten Theatern, so nehmen, was künstlerische, literarische und gesellschaftliche Bedeutung betrifft, die Theater du Gymnase und du Vaudeville den ersten Platz ein. Namentlich war die literarische Initiative für das Drama des second empire weit mehr bei diesen Bühnen als bei dem Théâtre français. Sie waren für die Schule der socialen Bühnendichtung dasselbe, was das Theater der Porte Saint-Martin für die Romantik war. Das Demi-Monde-Drama des jüngern Dumas, Victorien Sardou's Sittenkomödien machten von hier aus ihren Rundgang durch Frankreich und Europa. Alles Bedenkliche, was, die Meinung verwirrend und den sittlichen Kanon be-

drohend, an das antike und chinesische Courtisanenthum auf der modernen Bühne erinnerte, alles, was auf eine sittliche Verwandtschaft zwischen den Zuständen des französischen second empire und des römischen bas-empire hinwies und durch pikanten Reiz ansteckend auf fremde Nationen wirkte, ging von diesen Theatern aus, welche die treuesten Sittengemälde einer theils von laxer Praxis bedrohten, theils von dunkeln Reforminstincten bewegten Gesellschaft auf ihren Bretern vorführten.

Das Théâtre du Vaudeville (1300 Plätze) ist das bei weitem ältere von diesen beiden. In dem Ministerialerlaß vom 25. April 1807 wurde es bereits als das erste der Théâtres secondaires erwähnt, dessen Repertoire nur kleine Stücke, vermischt mit Couplets nach bekannten Melodien und Parodien, umfassen sollte. Von dieser Beschränkung hat sich das Théâtre du Vaudeville allmählich emancipirt, indem es Stücke zur Aufführung bringt, die nach den damaligen Bestimmungen zum ausschließlichen Ressort des Théâtre français und des Odéon gehörten. Gegründet wurde das Theater im Jahre 1792. Gegenüber dem „säulengetragenen herrlichen Dach" der pariser Börse wird es indeß nicht lange mehr stehen, sondern den Verschönerungsplanen des Seinepräfecten zum Opfer fallen, gegen die es vergebens in seinem Kassenstück, in Sardou's „Maison Neufe", die Pfeile der Satire richtete. Doch ist auch ihm ein neues Haus erbaut, und zwar an einer der fashionablesten Stätten von Paris, in der Nähe der Großen Oper, an der Ecke der vornehmsten Bankier- und Lorettenstraße, der Chaussée d'Antin und des durch seine Riesenhotels und Riesencafés ausgezeichneten Boulevard des Capucines.

Das Gymnase-Theater (1000 Plätze) ist ein Kind der Restauration und führte anfangs den Titel Théâtre de Madame. Seinen ersten Aufschwung verdankt es einem Vertrage, den die Direction mit Scribe abschloß. Gegen einen lebenslänglichen Gehalt von 6000 Frs. verpflichtete sich Scribe, seine

Stücke, abgesehen von der Großen Oper, der Komischen Oper und dem Théâtre français, ausschließlich dem Gymnase-Theater zu übergeben. So gingen jene mit so feinen Strichen ausgeführten Sittengemälde der Restauration über die Breter dieser Bühne und machten den Boulevard Bonne-Nouvelle, trotz der bedenklichen Nähe der Arbeiterviertel, zu einem Sammelplatz der feinen Gesellschaft, welche hier ihr Spiegelbild anzuschauen kam. Und so ist es geblieben unter dem zweiten Kaiserreich, wo der jüngere Dumas und Victorien Sardou in Scribe's Fußstapfen traten und einem Zeitalter von wesentlich veränderter Physiognomie, der ganzen und halben Welt einer neuen Aera den Spiegel vorhalten.

Beide Theater treten äußerlich durchaus nicht imposant hervor; sie sind in lange Häuserfronten hineingebaut, die Façade des Gymnase erinnert mehr an ein elegantes Kaffeehaus als an ein Kunstinstitut. Auch die innern Räume sind nicht glänzend, wenngleich comfortabel, und die Größe ist die für Conversationsstücke geeignete, sodaß auch die feinern Nuancen in Dialog und Spiel dem Publikum aller Ränge nicht verloren gehen.

Eine andere Gruppe von Theatern ist die Trägerin der melodramatischen und criminalistischen Boulevards-Dramatik, das Théâtre de la Porte Saint-Martin, das Théâtre de la Gaîté und das Ambigu comique. Diese drei Bühnen stammen bereits aus dem vorigen Jahrhundert; die zweite besteht seit 1760, die dritte seit 1772. In dem Rescript von 1807 wurde die erstere ausdrücklich für das melodramatische Genre und die großen Schaustücke bestimmt; doch durften nur Lieder nach bekannten Melodien gesungen werden und keine Ballets im edeln historischen Stil zur Darstellung kommen; das Théâtre de la Gaîté und sein Filialtheater, das Ambigu comique, waren vorzugsweise für Pantomimen jeder Art bestimmt, doch ohne Ballets, für Harlekinaden und andere Possen. Gegenwärtig pflegen alle drei Bühnen jenes volksthümliche Genre, in

welchem das Haarsträubende und Nervenerschütternde überwiegt, das Genre der Räuber- und Spitzbubenromantik, der Gaunerpoesie, des dramatisirten Pitaval!

Das Théâtre de la Porte Saint-Martin, das ungefähr 1800 Personen faßt, nicht weit von dem Triumphbogen Ludwig's XIV. gelegen, in jener für den Decemberaufstand verhängnißvollen Gegend von Paris, ist dem Range nach das erste der großen Volkstheater und hat eine Zeit lang auch eine literarische Bedeutung gehabt, als hier die der alten Regeln spottenden Dramen der romantischen Schule zur Aufführung kamen. Von hier aus wurde dem Théâtre français der Fehdebrief zugeschleudert, hier erntete Victor Hugo seine ersten Lorbern, hier gingen die Monstredramen des ältern Dumas zuerst über die Bühne. Doch der romantische Sturm brauste vorüber. Die poetisch verklärte Ungeheuerlichkeit der romantischen Dichtungen wurde abgeschwächt zu den Knalleffecten der Räuber- und Gaunerromantik; die „Robert Macaire“ waren das Residuum der „Hernani“ und „Ruy Blas“. Mit den Einheiten von Ort und Zeit wird in diesen Tableaux das freieste Spiel getrieben, ganz wie in Platen's „Romantischem Oedipus“. In dem Melodrama „Les nuits de la Seine“ liegen zwei Kinder im ersten Act noch in der Wiege, die im zweiten bereits junge Dandies sind. Später wurden auch tendenziöse Volksstücke, wie Victor Séjour's „Tireuse des cartes“, in dem die Mortara-Angelegenheit in zigeunerhafter Weise behandelt ist, dann wieder großartige Ausstattungsstücke, wie das an glänzenden und schrecklichen Marinebildern reiche Schaustück: Le naufrage de la Pérouse“, zur Aufführung gebracht. In ein solches, mit glänzenden scenischen Bildern ausgestattetes Schaustück verwandelt der Director der Porte Saint-Martin, Marc Fournier, auch den Goethe'schen „Faust“, der auf das durch keine Commentare erleuchtete Publikum des Faubourg Saint-Martin und Saint-Denis selbstverständlich einen befremdlichen Eindruck machte.

Neuerdings pflegt dieses Theater, im eifrigen Wetteifer mit dem Théâtre du Châtelet, das Zauber- und Feenstück und wirkt durch großartige Tableaux, durch die Schaustellungen massenhafter Weiblichkeit, „der Frauen im Plural“, wie sie schon Homunculus ein für allemal sich dachte. In der Posse „Les Parisiens à Londres“, die wir an diesem Theater sahen, wechselten die burleskesten Situationen mit den brillantesten scenischen Effecten, die in der allegorischen Darstellung der Weltausstellung gipfelten. Einige der schönsten Zauberjungfrauen trugen auf den Häuptern Diademe, deren Strahlenglanz mit Hülfe des elektrischen Lichts hervorgerufen wurde. Diese Beleuchtung ist nicht ungefährlich. Durch ein Versehen ist es bekanntlich vorgekommen, daß eine dieser Feen von einem elektrischen Schlage daniedergestreckt wurde. Unfehlbar aber ward das Publikum durch diese Prachtgruppirungen, die zuletzt gleichsam in einem magischen Sonnenbrande stehen, elektrisirt. Die schüchternen Badescenen der „Hugenotten“ haben sich hier längst zu kecken Sündflutbildern erweitert, das Cabinetsstück zum Wandgemälde, die Nudität, die man sonst für Liebhaber auf den Deckel der Tabatièren malte, ist jetzt großes Volksschauspiel geworden und Paris ein zweites Hellas, wo man die Schönheit der aus dem Meere entstiegenen Lais applaudirte, nur daß hier die Phrynen ihre Schönheit zu Hunderten zur Schau stellen.

Das Ambigu comique befindet sich seit 1828 an der Ecke der Rue de Bondy am Boulevard Saint-Martin; es umfaßt 1900 Zuschauer. Die Ausstattungsposse ist weniger sein Gebiet als der drastische Gesellschaftsroman; es übersetzt die feinen Stücke des Gymnase ins Grobe. Die Bilder sind dieselben, nur erscheinen sie dort im Stahlstich und hier im Holzschnitt. Die Frivolität zeigt sich hier als ungeschminkte Liederlichkeit. Theodor Mundt („Paris und Louis Napoleon“, I, 151) sah hier die „Viveurs de Paris“ von Xavier de Montépin aufführen, „ein mit Moschus überstreutes Sittendrama, in welchem

man die Kategorie dessen, was heute vorzugsweise ein Lebemann genannt wird, genau und von Grund aus kennen lernen kann". Auch „Onkel Tom's Hütte" wurde hier als grandioses melodramatisches Schau- und Rührstück zur Aufführung gebracht. Alfred von Wolzogen erwähnt in seinen „Studien über die pariser Theater" einer ebenfalls an diesem Theater zur Aufführung gekommenen unzweideutigen Verballhornung Shakspeare's, „dessen «Kaufmann von Venedig» ein Hr. Ferdinand Dugué in sechs Acten unter dem Titel «Shylock ou le marchand de Venise» für den französischen Geschmack zurechtgekocht hat". Er theilt aus dieser glänzenden Travestie nur so viel mit, daß der Shylock des Hrn. Dugué die Christen haßt, weil sie ihm sein Kind geraubt und schließlich dieses Kind in der Person desjenigen, dem er das Pfund Fleisch zunächst aus dem Herzen schneiden will, erkennt.

Das Théâtre de la Gaîté befand sich früher am Boulevard du Temple, mußte aber vor den Kasernen des Château d'eau und Haußmann's neuen Straßenfluchten auswandern auf den neuen Square des arts et des métiers, wo es gegenwärtig als ein stattliches und freundliches Gebäude die Pflastertreter des Boulevard Sébastopol anlockt. Es gehört zu den neuen Theatern, in denen, wie im Théâtre lyrique und Théâtre du Châtelet, der Kronleuchter verschwunden ist, der die obern Ränge blendete. Trotz seiner ursprünglichen Bestimmung, Harlekinaden zur Aufführung zu bringen, trotz seines Namens, der auf lustige Schwänke deutet, hat gerade das Repertoire dieses Theaters eine sehr ernste Physiognomie; es ist die Bühne, auf der Schurken und Verbrecher die größte Rolle spielen. Bisweilen erbricht sich zwar das Laster am Schluß, wie in Léon Faucher's Drama „La mendiante", welches den für moralische Schauspiele gestifteten Preis erhielt; in der Regel geht es aber heldenmüthig unter. Seine Heroen sind Abällinos und Rinaldinis in Frack und Uniform. Wir sahen an der Gaîte den „Major Trichmann", eine Nachahmung des „Robert

Macaire", die allerdings Fiasco machte. Die Unterschiede in der dramatischen Behandlungsweise bei den verschiedenen Rangklassen der pariser Bühnen traten uns gerade in diesem Stücke recht lebhaft entgegen. So ist das Duell ein fast so unerlaßliches Motiv für ein neues französisches Drama wie der Ehebruch. Doch der Dramatiker des Théâtre français, wie Vacquerie in seinem Drama „Le fils", läßt es nur hinter der Scene spielen und begnügt sich mit einer zarten Andeutung der Forderung. Der Dramatiker des Gymnase, wie Sardou in „Nos bons villageois", zeigt uns die Pistolenkasten und die Pistolen, vermeidet aber den Knall; die Dramendichter der Gaîté dagegen lassen im „Major Trichmann" das Duell auf offener Scene vor sich gehen, ohne Scheu vor Knall und Rauch und sichern ihm auch einen blutigen Ausgang.

In der That haben diese Stücke, abgesehen von dem decorativen Luxus, in formeller Hinsicht große Aehnlichkeit mit den altbritischen Dramen Shakspeare's und seiner Zeitgenossen, in dem Mangel an jeder Blutscheu, in der gegen alle Einheiten gleichgültigen Composition, in den hageldicht ausgeschütteten Schlägen der Handlung und des Schicksals. Auf die Hauptdarsteller dieser Boulevardsdramatik, die Schule Lemaître's, kommen wir noch zurück.

Wir wenden uns jetzt zu denjenigen Theatern, welche das dramatische Stückwerk, die Bluetten und Vaudevilles, die kleinen Sing- und Scherzspiele, jene Lieblingsschaumblasen des französischen Esprit, vorzugsweise zur Darstellung bringen. Zwar das Théâtre du Vaudeville gibt auch oft einen Speisezettel von fünf bis sechs derartigen Entremets, die als Hauptgerichte aufgetischt werden; doch seine Erfolge von größerer Bedeutung hat es auf dem Gebiete des fünfactigen Sittendramas erfochten.

Das Théâtre des Variétés auf dem Boulevard du Montmartre hat von allen diesen Bühnen die ehrwürdigste

Geschichte. Es ist das alte Théâtre Montansier, begründet 1777, durch das kaiserliche Decret von 1806 aus dem Palais-Royal und der Nähe des Théâtre français auf jenen Boulevard verwiesen, auf dem es am 1. Januar 1807 eröffnet wurde. Auf diesem Théâtre Montansier hatte Fräulein Mars in komischen Rollen debutirt, an der Seite des jüngern Baptiste. Jetzt werden auf demselben noch oft recht muntere, das Zwerchfell erschütternde Schwänke gegeben. Neuerdings aber nehmen auch hier die Ausstattungspossen einen hervorragenden Rang ein. Wir sahen hier „Le royaume des femmes", eine Art verkehrter Welt, wo die Frauenemancipation in drastischen Zügen verspottet wird und ein Contingent sehr kräftiger weiblicher Schönheiten, darunter die beliebte Alphonsine, sich in den hohen Würden und Aemtern drollig genug ausnahm. Eine Zeit lang glänzte auf dieser Bühne Fräulein Page durch blendende Schönheit und eine gewisse rührende Kindlichkeit des Wesens. Dieser poetische Reiz liegt den jetzigen kecken und prallen Bühnenerscheinungen ferner. Bei dieser Veranlassung erwähnen wir gleichzeitig eine kleine Lorettenbühne di prima qualità, Délassements comiques (500 Plätze), wo sich das royaume des femmes in Permanenz erklärt hat und der Zettel stets neben einem Dutzend mitspielender Frauen nur zwei oder drei männliche Darsteller aufweist. Man hat dies Theater einem weiblichen Sklavenmarkt verglichen — und in der That treten hier die artistischen Interessen und selbst die Interessen scenischer Schaulust zurück gegen eine speculative Sinnenlust, für welche die Schönheit eine käufliche Waare ist.

Das Théâtre du Palais-Royal (950 Plätze), eine kleine in das Schloß der Orleans hineingebaute Bühne, ist der Sitz echt französischer Munterkeit und Ausgelassenheit, heiterster Caricaturen und Carnevalsschwänke. Die Darsteller dieses Theaters haben eine große vis comica und gehören in ihrem Fach zu den bedeutendsten Talenten der Weltstadt. Hier herrscht

ein sprudelnder und brodelnder Esprit, wie in den Weinen der Champagne, und seine Knalleffecte werden mit sympathischem Jubel begrüßt. Die Stücke dieses Theaters sind meistens um der Schauspieler willen da; Schubladenstücke der verschiedensten Art geben Gelegenheit zu virtuosen Leistungen. Neuerdings hat auch Offenbach auf dieser Bühne in der „Vie parisienne" festen Fuß gefaßt, obgleich seine Lorbern in einem ganz andern Klima gereift sind.

Die Bühne Offenbach's sind Les Bouffes Parisiens, eine Miniaturopernbühne, die sich zu europäischen Erfolgen emporgeschwungen hat. Zuerst hatte diese Bühne eine Stätte gefunden in dem Saale eines Taschenspielers in den Champs-Elysées. Jakob Offenbach aus Köln, Violoncellist und Orchesterdirigent des Théâtre français, erhielt hier eine Concession zur Aufführung von saynetés, burlesken Operettchen mit zwei bis drei Personen, von Pantomimen und kleinen komischen Ballets. Alsbald schüttelte er mit erstaunlicher Productivität diese musikalischen Nippsachen aus dem Aermel und das Kopfnicken der zierlichen Pagödchen und der andern grotesken Figürchen erfreute das Publikum um so mehr, als in der munterspielerischen Musik etwas vom Geiste Boieldieu's wehte. Schon nach kurzer Zeit konnte Offenbach das Théâtre Comte in der Passage Choiseul, dicht neben der Italienischen Oper, kaufen, das seit 1826 bestand und in welchem nur Kinder spielten. Das Theater ist ganz Miniatur, hat nur sechs Logen in zwei Rängen; doch theuer genug, denn man zahlt 36 Frs. für eine Loge des ersten Ranges. Er eröffnete das Theater am 29. December 1855. Anfangs, bis zum Jahre 1858, waren ihm nur einactige Operetten zu höchstens vier Personen gestattet. Seitdem wurde sein Privilegium erweitert, sodaß er die zweiactige opera buffa, in beliebig vielen Tableaux und mit beliebiger Personenzahl aufführen durfte. Außer dem einactigen Singspiel, wie „Les deux aveugles", „Les dames de la Halle", „Le mariage aux lanternes", Dragonette" u. s. w.,

ist dieser Miniaturbühne eigenthümlich die Parodie und das Capriccio. Von dem letztern sah Alfred von Wolzogen eine Probe in dem ausgelassenen Schabernack: „Les petits prodiges“, welcher eine unglaubliche Anziehungskraft ausübte: „Es sind Variationen auf den allbekannten Carneval von Venedig, vorgetragen durch ein Orchester von Virtuosen, welche mit Bourrelets coiffirt sind und auf Rollstühlen hin- und herfahren. Zu schildern ist die Komik nicht, mit welcher die wackere Truppe des Hrn. Offenbach dieses «petit rien» als ein wahrhaftes Specificum gegen alle hypochondrischen Stimmungen und Grillen ihrem Publikum anzubieten verstand. Dieses wußte sich vor Lachkrämpfen kaum zu halten.“ Neben den oft graziösen Singspielen Offenbach's haben vor allem seine satirischen Parodien, wie „Orphée aux enfers“, die Runde um die Welt gemacht. Es liegt in denselben ein hypermoderner Instinct, die übermüthige Kritik der neuen Civilisation, welche Alterthum und Mittelalter verspottet; es sind die Sprühteufelchen des Voltaire'schen Esprit, die hier mit den Tonfunken der Violinen und Violoncelle umherhüpfen. Daneben liegt freilich in ihnen auch eine unsagliche Blasirtheit, welche gleichsam den vergangenen Jahrhunderten nachgähnt und allem, was einst für groß und schön galt, mit der Schadenfreude des Gamin einen Papierzopf in den Rockkragen steckt.

Noch erwähnen wir die kleinern Theater, Les Folies dramatiques (seit 1831), mit trefflichen Darstellern, Les Funambules (seit 1830), die hauptsächlich volksthümliche Harlekinaden und Pantomimen zur Aufführung bringen, das Théâtre de Luxembourg, gewöhnlich Bobinet genannt, für Melodramen und Vaudevilles, das Théâtre Beaumarchais auf dem Boulevard Beaumarchais für Vaudevilles und Possen. Auch die Städte der Banlieue, Batignolles, Montmartre, Belleville haben ihre Theater, deren Zettel in der Regel auf den pariser Zwischenactsblättern mit figuriren. Dieselben sind keineswegs von dem Repertoire der weltstädtischen Bühnen ab-

hängig. So pflegt z. B. das Theater von Batignolles, das am äußern Boulevard gleichen Namens liegt, das große geschichtliche Schauspiel, das auf den ersten Theatern fast ausgestorben ist, ähnlich wie die bekannte berliner Vorstadtbühne.

Die Schauspieler in Frankreich bilden eine an den verschiedensten Abstufungen reiche, buntbewegliche Welt! Welch ein Unterschied zwischen einem Veteranen des Théâtre français, der zugleich auf dem Lehrstuhl des Conservatoriums Unterricht ertheilt, und einem Darsteller von Batignolles und Belleville; zwischen dem geistreichen Salon einer Brohan und dem Cabinet einer Lorette der Délassements comiques! Die Bühnen niedern Ranges sind allerdings von den biches überflutet, die sich namentlich zur Pantomime und plastischen Schaustellung drängen. Das neuliche Debut der Cora Pearl in den Bouffes, das in Bezug auf den plastischen Eindruck gänzlich verunglückt war, zeigt doch, wie die Lorbern des Theaters selbst die vornehmsten Heldinnen der Demi-Monde nicht schlummern lassen. Man begnügt sich nicht mit der stummen Bewunderung, man will den lauten Applaus. Die Geliebte eines Prinzen, die kecke Reiterin der Champs-Elysées, erscheint auf den Bretern der kleinsten pariser Bühne als geflügelter Amor vor einem bis zum Kronleuchter ausverkauften und mit unglaublichen Preisen bezahlten Hause, um dem vornehmsten Publikum eine Illusion zu nehmen. So groß ist die verlockende Magie der Prosceniumslampen! Doch trotz dieses wilden Zudrangs zu den Bretern der niedern Bühnen hat in Frankreich die dramatische Kunst ihre Cadettenhäuser, aus denen man nur mit dem Porteépée entlassen wird und aus denen sich die ersten Theater vorzugsweise rekrutiren. Der Traum der deutschen

Dramaturgen, die Theaterschule, ist in Frankreich längst realisirt; sie bildet die sichere Grundlage des correcten Spiels am Théâtre français, von ihr rührt der gleichmäßige Hauch der Bildung her, der diese Darstellungen so wohlthuend durchweht. Das Conservatoire de musique et de déclamation wurde am 3. Januar 1784, ursprünglich als eine Gesangsschule, von Ludwig XVI. gestiftet; im Jahre 1786 wurde ihm eine Klasse für Declamation hinzugefügt. Ein Decret des Convents vom 9. November 1793 machte es wiederum zur bloßen Gesangsschule. Erst Napoleon, der für das Théâtre français und seine Classiker bekanntlich im höchsten Grade eingenommen war, richtete durch sein Decret von Moskau (15. October 1812) am Conservatorium unter dem Titel „Zöglinge des Théâtre français" eine neue Klasse von Pensionären ein, die nach einem gesonderten Unterrichtsplan, vorzugsweise in der Declamation, Grammatik und der auf die dramatische Kunst angewendeten Mythologie und Geschichte unterrichtet wurden. Die Zöglinge, die keine Hoffnungen erweckten, sollten den Cursus nicht weiter fortsetzen und durch andere ersetzt werden. Diejenigen, die noch nicht fähig waren, auf dem Théâtre français zu debutiren, konnten mit Erlaubniß des Oberintendanten eine Zeit lang am Théâtre de l'Odéon engagirt werden oder an den Bühnen der Departements. Die Befähigten, denen das Debut an der Comédie française verstattet worden, konnten, je nach ihren Mitteln, mindestens auf ein Jahr zur Probe engagirt und dann unter die Sociétaires aufgenommen werden. Ein späteres Reglement vom 9. November 1841 enthält sehr eingehende Bestimmungen, die indeß wiederum durch das jetzt rechtsbeständige Reglement vom 22. November 1850 theils umgestoßen, theils wesentlich modificirt wurden. Zweck des Conservatoriums ist der unentgeltliche Unterricht in der Vocal- und Instrumentalmusik und in der dramatischen Declamation. Dieser Unterricht zerfällt in acht Sectionen: 1) Elementarunterricht: Studium des Noten-A-B-C, der Harmonie,

des Klaviers, der Rollen; 2) Gesang; 3) lyrische Declamation; 4) Piano und Harfe; 5) Bogeninstrumente; 6) Blasinstrumente; 7) Harmonie, Orgel und Compositionslehre; 8) dramatische Declamation. Jede dieser Sectionen zerfällt wieder in mehrere Klassen. Auch ein Tanz- und Fechtlehrer ist da für die Zöglinge, die sich dem Theater widmen. Kein Zögling wird zugelassen, der unter 9 und über 22 Jahre alt ist. Es bestehen Pensionate für 10 männliche und 10 weibliche Zöglinge, die sich dadurch verpflichten, nach Ablauf ihrer Studien an einem der von der kaiserlichen Regierung subventionirten Theater zu debutiren. Sehr genau sind die Sectionen und Bestimmungen über die Preisconcurrenzen der verschiedenen Klassen; die Preise der dramatischen Declamationen bilden die besten Empfehlungen für die Debuts am Théâtre français.

Das Vorurtheil, das in Frankreich lange Zeit gegen den Stand der Schauspieler bestand, ist immer mehr im Erlöschen; sie genießen alle bürgerlichen und politischen Rechte nach dem ersten Artikel der Constitution vom 14. Januar 1852, denn nach demselben sind alle Franzosen, was immer ihr Rang und ihr Titel sei, gleich vor dem Gesetz; sie haben alle das gleiche Recht auf alle Aemter. Ein Proceß, wie er noch 1826 vor dem Tribunal von Marseille spielte, wäre heutigentags eine Unmöglichkeit. Damals entschied das Tribunal zu Gunsten eines Priesters, der ein Zimmer in einem Hause bewohnte, in welches ein Schauspieler einzog, und machte den Contract auf das Ansuchen des Priesters rückgängig. Die bürgerliche Ehre der Schauspieler wird durch die Gesetze geschützt. Das Urtheil über ihre Leistungen, sei es beifällig oder misfällig, steht dem Publikum frei, ebenso der Kritik, die sich aber niemals persönliche Angriffe gegen die Künstler und Künstlerinnen erlauben darf. In einer großen Zahl von Processen wurden die Redactionen und Recensenten verurtheilt, welche hierin die Grenzen der ästhetischen Beurtheilung überschritten hatten.

Auch das Zischen und Auspfeifen der Darsteller ist nur dann verstattet, wenn es aus künstlerischen Rücksichten hervorgeht. Wo sich dagegen eine organisirte Cabale nachweisen läßt, schreiten die Gerichte ein. So verurtheilte das Tribunal von Lyon 1846 einen gewissen Chenauld, weil er mittels 50 ausgetheilter Billets Fräulein Melina Marnat in ihrer Abschiedsvorstellung auf dem großen Theater von Lyon hatte auspfeifen lassen, zur Bezahlung einer Entschädigungssumme von 1000 Frs.

Die nähern gesetzlichen Bestimmungen über Engagements und Contractbrüche, über die Ungültigkeit lebenslänglicher Engagements, über Debuts, über die Verpflichtungen der Schauspieler in Bezug auf ihre Rollen und Rollenfächer finden sich, illustrirt durch zahlreiche Beispiele und Urtheile der Gerichtshöfe, in dem schon erwähnten Werk von Adolphe Lacan: „Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres", und zwar in der zweiten Hälfte des ersten Bandes. Es würde uns hier zu weit führen, näher auf alle diese Bestimmungen einzugehen, so lehrreich die Kenntniß derselben und der Vergleich mit den rechtlichen Verhältnissen der deutschen Bühnen ist, denen eine so sorgfältig durchgearbeitete juristische Theorie und Praxis gänzlich fehlt. Nur einige Punkte wollen wir hervorheben, in denen die französische Praxis der deutschen voraus ist. Es bedarf in Frankreich keines Cartelvereins, um das Recht der Directionen gegenüber contractbrüchigen Darstellern zu sichern. Wenn der Schauspieler sich weigert, zu der verlassenen Bühne zurückzukehren, so darf der Director derselben ihn bei den Gerichten verklagen, die ihn zu einer Entschädigung verurtheilen. Diese kann höher oder niedriger sein, je nach der Bedeutung des Schauspielers für das Theater und nach der Zeit, daß sein Engagement dauern sollte. Auch der Director, der ihn engagirt hat, kann, insofern ein dolus malus von seiner Seite nachweisbar ist, bestraft, ja das Auftreten des Künstlers auf seiner Bühne verboten werden. Dagegen ist

jede Art persönlicher Haftbarkeit und Polizeizwanges, wie sie in Deutschland bisweilen gegen renitente Künstler ausgeübt wird, durch die französischen Gesetze untersagt. Während in Deutschland oft die unglaublichsten Zumuthungen an die Darsteller in Bezug auf die Schnelligkeit gestellt werden, mit der sie ihre Rollen lernen sollen, nehmen in Frankreich die Gerichte die Schauspieler in Schutz, die sich weigern, irgendeine künstlerische Leistung über das Knie zu brechen. Und wie selten kommt dies in Frankreich vor, wo der Aufführung eines Stücks in der Regel nicht wochenlang, sondern monatelang Proben vorausgehen unter sorgfältigster Leitung der Dichter! In Deutschland ist es nicht ungewöhnlich bei den Stadttheatern, daß in zwei bis drei Tagen die umfangreichsten Rollen gelernt werden, aus Gefälligkeit gegen den Director und um ein von Tag zu Tag improvisirtes Repertoire nicht zu stören. Wer schützt die armen Darsteller, die sich für „das Geschäft" opfern, vor den Angriffen der Kritik, die natürlich nicht zu fragen hat, wie viel Zeit dem Künstler zum Einstudiren seiner Rolle gelassen wurde? In Bezug auf die Sorgfalt der Proben und den Eifer des Einstudirens haben die französischen Darsteller vor den deutschen einen Vorsprung, der jeden Vergleich ausschließt. Nimmt man hierzu, daß ein erfolgreiches Stück in Paris zwei- bis dreihundert Wiederholungen erleben kann, so ist die erstaunliche Correctheit, Sicherheit und Harmonie eines französischen Ensemble gegenüber einem deutschen, das durch den fleißigen Regisseur kaum aus dem Block gehauen werden kann, leicht zu erklären.

Die Epoche des second empire, die wir hier charakterisiren, hat keine neuen genialen Kräfte ersten Ranges auf dem Gebiet der darstellenden Kunst aufzuweisen, welcher von der Poesie der Neoclassiker und von dem modernen Sittenschauspiel auch bei weitem nicht so großartige Aufgaben gestellt werden, wie dies von der classischen und auch noch von der

romantischen Tragödie geschah. Die große Rachel, die heißblütig-dämonische Darstellerin einer Roxane und die wilde Sängerin der Marseillaise, ragt noch in diese Epoche herein, doch nur als ein erlöschendes Phänomen, das einsam dahingeht wie es gekommen. Sie hat keine Nebenbuhlerinnen gehabt, keine Nachfolgerinnen gefunden; sie war ein Genie, aber ein zu spät gekommenes. Das Genie wird immer triumphiren, aber diese Triumphe können fruchtlos und folgenlos sein, wenn es das Verkommene wiedererwecken, das Todte beseelen will. Die Emancipation der Tragödie von den Regeln engbrüstiger Classicität war die berechtigte Losung der neuen französischen Dichterschule, die trotz all des romantischen Sturmes und Dranges den nothwendigen Fortgang in der Entwickelung der französischen Literatur vertrat. Da stellte sich die Rachel diesem Fortschritt gegenüber; ein Hauch von ihr, und die Schatten am Acheron der classischen Dichtung belebten sich wieder, leidenschaftliche Glut durchdrang das hohle conventionelle Pathos, der antike Geist der hellenischen Urbilder drang wie ein verhaltener Feuerstrom in die Schablonen ihrer Nachdichter, die drei Aristotelischen Einheiten, längst empfunden als hemmende Schranken, schienen noch einmal tragende Flügel einer concentrirten Leidenschaft zu werden. Corneille und Racine siegten über Victor Hugo und Alfred de Vigny; denn was ihrem Genius fehlte, das ergänzte der Genius der Künstlerin. Es war Größe, Glanz und Glut in ihrem Spiel. Doch es war die Größe, der Glanz und die Glut eines Sonnenuntergangs. Um so gewaltsamer bis zur Ueberspannung mußte die Leidenschaft auftreten, je spröder der Stoff war, für den sie den Enthusiasmus der Epigonen erweckte, je spröder die Mittel waren, mit denen die Tragödin triumphirte.

Groß mußte das Genie sein, das so zündend einschlagen konnte! Denn die Rachel war klein und ziemlich häßlich, engbrüstig, von gewöhnlichem Aussehen, von trivialer Sprache, als sie das erste mal 1838 als achtzehnjähriges Mädchen auf

dem Théâtre français debutirte. Fünf Debutrollen waren spurlos vorübergegangen, die Kritik schwieg über die Anfängerin; da sah sie in Corneille's „Horacier" der Vater des pariser Feuilletons, Jules Janin, und erkannte alsbald in der Rachel das erstaunlichste, wunderbarste kleine Mädchen, welches die gegenwärtige Generation je auf den Bretern gesehen hat. Er schrieb im „Journal des Débats": „Sie hat den göttlichen Funken des Genies, der alles rings um sie erhellt. Kaum betritt sie die Bühne, so wächst sie riesengroß empor, sie hat die Gestalt der Homerischen Helden, ihr Haupt erhebt sich, ihre Brust breitet sich aus, ihr Auge belebt sich, ihre Geste ist wie ein Laut, der aus der Seele tönt, ihr von der Herzensleidenschaft ganz erfülltes Wort dringt in die Weite und verhallt. Und so schreitet sie im Drama Corneille's dahin und säet Schrecken und Entsetzen um sich. Leidenschaft, Majestät, Großartigkeit, nichts ist ihr fremd. Hier ist der Himmel und die Erde für dies wunderbare Kind. Sie ist in den Gefilden der Poesie geboren und kennt alle ihre verborgensten und geheimen Stellen; sie enthüllt alle ihre märchenhaften Geheimnisse. Die Schauspieler, die mit ihr spielen, sind über diese Verwegenheit bestürzt; die alte Tragödie athmet hoffnungsvoll auf."

In der That war in dieser divinatorischen Kritik alles gesagt, was über die Rachel gesagt werden konnte, was später über sie gesagt worden ist. Herr von Wolzogen sah sie in ihrer spätern Epoche, zur Zeit des zweiten Kaiserreichs, 1853, in Paris als Virginie, Roxane und Adrienne Lecouvreur. „Furchen und Falten", sagt er, „begannen selbst an diesem marmorgleichen Antlitz ihre Zudringlichkeit auszuüben. Solche Altersspuren residirten jedoch mehr auf der untern Partie des Kopfes als auf der sonst am frühesten davon betroffenen Stirn. Auch fing die sonst schön geschnittene Nase an, sich etwas zu scharf abzuheben, und nur Nacken, Arme, Taille und das schöne volle Rabenhaar thaten ihre Pflicht noch ebenso vollkommen wie das funkensprühende, geniale Auge und das unendlicher

Modulationen fähige Organ, das bisweilen nur etwas gar zu herausfordernd und kokett spazieren geführt wurde. Doch dafür war sie eben Französin und mußte als solche auf den Effect spielen. Nur schade, daß sie denselben hauptsächlich in den starken Contrasten suchte und auf diese Weise oft mehr pikante, ja dämonisch-gigantische als schöne Wirkungen erzielte. An jenem Abend (als Virginie) weinte sie z. B. meisterhaft, aber zugleich schmähte und geiferte sie auch gegen den Verführer Appius Claudius in einer so hyänenhaften Weise, daß man vor dem unästhetischen Uebermaß zurückschauderte. Indeß versteht es sich in Paris von selbst, daß diese Seite ihres Spiels besonders applaudirt wurde."

Aus den Dramen der romantischen Schule hat die Rachel nur die Tisbe in Victor Hugo's „Angelo" gespielt. Doch creirte sie die „Lucrèze" von Ponsard, und Scribe's Adrienne Lecouvreur, eine, wie der deutsche Kunstausdruck lautet, ihr auf den Leib geschriebene Rolle, gehörte zu ihren effectvollsten Leistungen. Freilich waren es auch hier vorzugsweise die Racine'schen Verse, mit denen sie Furore machte, wenn sie dieselben wie einen zündenden Blitz auf die Herzogin schleuderte. Doch nicht blos als Furie des Hasses war sie hinreißend, auch als schwärmerisch liebendes Mädchen. Wolzogen sagt: „Nie werde ich es vergessen, mit welcher Seele und welch überirdischem Frühlingsduft sie die Lafontaine'sche Fabel: «Les deux pigeons», im zweiten Act mit Anspielung auf ihr seliges Herzensverhältniß zum jungen Helden vor diesem recitirte."

Die Rachel hatte keine Schule gestiftet; aber auch das Unwesen des Virtuosenthums, das sie pflegte, hat in Frankreich keine Wurzeln geschlagen und ist mit ihr zu Grabe gegangen. Die Gastreisen in die Provinzen und in das Ausland, mit denen sie ihr festes Gehalt von 42000 Frs. zu ergänzen suchte, entzogen gerade in der Zeit des second empire dem Théâtre français oft ihre Kraft, wenn sie ihr auch europäische und transatlantische Triumphe sicherten. In der Ausbeutung ihres Ur-

laubs zeigte sie jene hektische und habsüchtige Hast, die man auch bei deutschen Künstlerinnen kennt, die ihr indeß ein frühes Grab gruben. Während ihres Urlaubs im Jahre 1849 spielte sie innerhalb 90 Tagen in 34 verschiedenen Städten in 74 fünfactigen Tragödien. Im Jahre 1853 gastirte sie in Rußland und erhielt von der petersburger Intendanz 400000 Frs. Ihre Gastreise in Nordamerika dagegen, im Jahre 1855, scheiterte gänzlich. Nicht ganz drei Jahre darauf, am 3. Januar 1858, starb sie an der Schwindsucht. Die Tradition der Weltgastspiele ist mit ihr ausgestorben, das solide pariser Künstlerthum verschmäht die Gastreisen und Virtuosenstücke, wie sie in Deutschland allzu beliebt sind und überall die Repertoires zerrütten. Echt virtuos war auch bei der Rachel die Manie, sich mit den unbedeutendsten Kräften zu umgeben, zur Folie ihres Genies nicht das Talent, sondern die Talentlosigkeit zu wählen. Selbst auf ihre keineswegs glänzend begabte Schwester Rebekka wurde sie eifersüchtig, als diese frühverstorbene Darstellerin am Théâtre français einen Anlauf nahm, die Gunst des Publikums zu erobern. Die Capricen dieser aus der Bahn brechenden Genialität durften eine Zeit lang dem ersten Theater Frankreichs das Gesetz dictiren. Bald aber siegte das Recht des harmonischen Ensemble, das allein diesem Theater seinen Weltruf sichert. Die antike Tragödie, freilich, ist mit der Rachel gestorben, sie belebte mit ihrem Zauberstab die Automaten und Wachsfiguren zu plastisch schönen Gebilden; jetzt sind sie wieder todt und seelenlos, wie sie waren. „Der Spiritus ist fort, das Phlegma ist geblieben", denn dies Phlegma herrscht in der Darstellung der Racine'schen und Corneille'schen Werke, mag es sich noch so heftig sprudelnd geberden und nach den fehlenden Affecten und Effecten gesticulirend haschen; die eingeborene, mächtig hinreißende Leidenschaft suchen wir vergebens.

Mit Fräulein Rachel ist nicht nur die hohe Schule der Tragödie ausgestorben, auch kein künstlerisches Phänomen hat

seit ihrem Tode die Breter des Théâtre français betreten. Die Zahl der gediegenen und vorzüglichen Künstler, welche das unübertreffliche Ensemble dieses Theaters bilden, hat nicht abgenommen, aber das Außerordentliche, das mit der unerklärlichen Macht des Genies die Gemüther hinreißt, dort keine Stätte mehr gefunden. Die classische Tragödie, welche die Rachel noch einmal zum Leben erweckt hatte, führt jetzt nur noch ein Scheinleben. Das Publikum applaudirt pflichtmäßig diejenigen Stellen, deren Berechtigung zu beifälliger Aufnahme seit Jahrhunderten datirt; ein Geschlecht vererbt an das andere die Tradition hiervon, die mit Ehrfurcht gewahrt wird; doch der hohle Declamationston, mit welchem diese Tiraden vorgetragen werden, dies schwindsüchtige Pathos, das sich an einigen besonders stürmischen Stellen des Affects zu galopirender Schwindsucht steigert, ist nicht nur dem deutschen Geschmack zuwider; es steht auch in einem auffallenden Widerspruch zu dem lebenswahren Conversationston der modern-französischen Stücke. Doch mit der Toga ziehen die Darsteller die Unarten des altfränkischen Kothurnstils an.

Die hervorragendste Trägerin der Tragödie ist gegenwärtig Emilie Honorine Guyon (geb. 1821), eine Schülerin des Conservatoriums, die seit 1858 dem Théâtre français angehört. Sie bringt in die classische Tragödie ein etwas fremdartiges, narkotisch wirkendes Element von den Boulevardstheatern, an denen sie lange Zeit gewirkt hat. Hierdurch wird das monotone Pathos in einer dem modernen Geschmack mehr zusagenden Weise unterbrochen. Die namhaftesten Darstellerinnen der Comédie française, die beiden Brohan, sind mehr im neuen Schauspiel und Sittenlustspiel einheimisch als in der Tragödie. Josephine Félicité Augustine Brohan, geboren 1824 zu Paris, wurde wie Madame Guyon im pariser Conservatorium erzogen, wo sie anfangs eine auffallende Bigoterie an den Tag legte, nichtsdestoweniger aber die Preise der Comédie davontrug. Sie flüchtete sich vor diesem Erfolge in ein Kloster

der Rue du Bac, von wo man sie mit Mühe hervorzog, um sie am Théâtre français im „Tartuffe“ und „Les rivaux d'eux-mêmes“ debutiren zu lassen. Sie war damals noch nicht 15 Jahre alt, doch ihre Grazie, ihre Lebhaftigkeit, im Verein mit einer jugendlichen Schüchternheit, sicherten ihr einen Erfolg, der sogleich zu ihrem Engagement führte. Bald zeigte sich die Künstlerin als die geistvollste und freieste Interpretin Molière's; sie wußte den kecken Ton der Soubretten des ancien régime zu treffen, der ihren Vorgängerinnen über gewissen conventionellen Formen verloren gegangen war. Die Rollen der Dorine im „Tartuffe“, der Toinette im „Malade imaginaire“, der Cleanthis im „Amphitryon“ waren drei ihrer größten Triumphe. Als vierter schloß sich daran die Rolle der Susanne in der „Hochzeit des Figaro“. In vielen Stücken von Scribe, in „Oscar où le mari qui trompe in femme“, „Mademoiselle de Belle-Isle“ u. a., auch in Victor Hugo'schen Dramen hat sie ihr bedeutendes Talent bewährt, das sich freilich am originellsten überall zeigt, wo sich Munterkeit und Keckheit in der Form eines gewissen stilvollen Rococo geben können. Diese Originalität nimmt die selbstbewußte Devise in Anspruch, jene Parodie auf den alten Wappenspruch, die sie selbst gewählt oder die man ihr zugeschrieben: „Coquette ne veux, Soubrette ne daigne, Brohan suis.“ Augustine Brohan hat sich auch mehrfach als Schriftstellerin versucht; sie hat mehrere proverbes und kleinere Stücke geschrieben, die am Théâtre français zur Aufführung gekommen sind. Dagegen hat sie ihre, von den Bekannten sehr gerühmten Memoiren noch nicht veröffentlicht. Wenn man nach den Stilproben urtheilen darf, welche die Künstlerin in einigen „Courriers de Paris“ im „Figaro“ gegeben hat, in den lebhaften und zu nicht minder heftigen Repressalien von seiten der Presse führenden Ausfällen auf ihren frühern Freund Victor Hugo, oder wenn man ihr glänzendes Talent zu gesellschaftlichen Bonmots und schlaghaften Erwiderungen im Stil der Molière'schen

Soubretten berücksichtigt, so darf man sich von jenen „Memoiren" allerdings einen höchst pikanten Genuß versprechen, begreift es aber auch, warum die Verfasserin das Tischchen nicht bei ihren Lebzeiten für das Publikum decken will. Schöner, doch minder talentvoll ist ihre Schwester Madeleine, geboren 1833 und seit 1855 Mitglied des Théâtre français, wo sie in der Rolle der Marguerite in den „Contes de la reine de Navarre" debutirte. Sie spielte dann mit Erfolg classische Rollen wie die der Célimène und andere, wie die Mademoiselle de la Seiglière in dem Sandeau'schen Stück. Im Jahre 1854 heirathete sie den Schriftsteller Mario Uchard und soll, wie die Coulissen sich erzählen, das Urbild zu dessen „Fiammina" gewesen sein, die er während ihrer Abwesenheit in Petersburg gedichtet hatte. Nach dem Tode der Rachel erhielt Augustine Brohan ihren Lehrstuhl im Conservatorium. Fräulein Marie Favart, geboren 1833, Zögling des Conservatoriums und seit 1854 Sociétaire des Theaters, ist die erste jugendliche Liebhaberin, spielt die ingénues und die adolescentes, daneben auch Rollen des tragischen Repertoire. Sie ist eine angenehme, frische Erscheinung, voll Leben und Seele, hinreißender Innigkeit und anziehender Grazie, doch ohne tragische Tiefe.

Zu den Veteranen des Théâtre français gehörte bis 1863, wo er von der Bühne zurücktrat, Joseph Isidore Samson (geb. 1793), der Lehrer der Rachel und der beiden Brohan, der fast in allen Lustspielen von Molière, Beaumarchais, Marivaux, Scribe, Sandeau geglänzt hat und seine letzten Erfolge als Marquis in „Les Effrontés" und „Le fils de Giboyer" davontrug. Er hatte ein Repertoire von mehr als 250 Rollen. Sein Talent war von einer außerordentlichen, oft schneidenden Schärfe. Er ist der erste neuere Darsteller, der allerdings erst nach seinem Rücktritt von der Bühne den Orden der Ehrenlegion erhielt. Ein zweiter, 1866 verstorbener Veteran, Jean Baptiste François Provost, geboren 1798 und seit 1839 Sociétaire der Gesellschaft, wußte allen seinen

Leistungen einen classischen Schliff, eine seltene Geschlossenheit und Vollendung zu geben. Träger des alten Repertoire und jener Ueberlieferungen, welche vor allem an der Lebenswahrheit und dem guten Ton festhalten, hatte er auch im neuen Repertoire diese Vorzüge bewährt und dem Bankier Charrier und Deputirten Maréchal in Augier's obenerwähnten Stücken das ausdrucksvollste, typische Gepräge gegeben. François Josephe Régnier (geb. am 1. April 1807), Sociétaire seit 1834 und Professor am Conservatorium seit 1850, ist der dritte in diesem Veteranenkleeblatt, welches vorzugsweise die komischen Charakterrollen des ersten pariser Theaters lange Zeit hindurch in Händen hatte. Régnier ist sehr beliebt als ein gebildeter Mann, der diese Bildung auch durch dramatische und dramaturgische Arbeiten und durch eine erfolgreiche Lehrthätigkeit bewiesen hat; er gehört zu den denkenden Künstlern, deren vis comica allerdings nicht von sprudelnder Frische, sondern etwas angekränkelt ist durch das Streben nach maßvoller Haltung. Den treuherzig biedern Ton trifft Régnier indeß vorzüglich. Eine weit frischere komische Kraft ist François Jules Edmond Got, geboren 1822 und seit 1852 Sociétaire, ein Zögling des Conservatoriums, in dem er mit mehrfachen Lustspielpreisen ausgezeichnet wurde. Um Got in seiner Bedeutung für das alte und neue Repertoire zu charakterisiren, genügt es anzuführen, daß er der Figaro und der Giboyer der Comédie française ist. In die Rolle des Giboyer hatte er sich so hineingelebt, daß er selbst den Rodolphe in Ponsard's „L'honneur et l'argent" in die Form des Augier'schen Sonderlings goß. Eine ebenfalls erfolgreiche Schöpfung von ihm war Augier's Maître Guèrin. Für derartige Originale hat Got durchaus das Zeug; doch auch den drastischen Ton der Molière'schen Komödie, z. B. als Sagnarelle in „Le médecin malgré lui", weiß er mit einer gewissen possenhaften Verve anzuschlagen. Man hat ihn mit Döring verglichen, dem er

in der That durch kecken Farbenauftrag und durch die Gabe, typische Gestalten zu schaffen, verwandt ist.

Louis Arsène Delaunay, geboren 1826 und nach einigen Debuts am Odéon seit 1850 Sociétaire de la Comédie française, ist der erste Liebhaber dieser Bühne und hat sich in den neuen Stücken von Emile Augier und Jacques Vacquerie hervorgethan. In seiner Erscheinung und seiner Sprache liegt ein gewisser Adel, ein wohlthuender warmer Hauch der Eloquenz. Wir sahen ihn in der Titelrolle von Vacquerie's „Le fils", die er mit trefflicher Haltung durchführte. Den dramatisch fein durchgearbeiteten, selbstquälerischen Monolog des dritten Acts sprach er mit meisterhafter Nuancirung und, nachdem er die unentschieden hin und her schwankende Reflexion hatte zu ihrem Recht kommen lassen, mit einem so hinreißenden Schwung edler Gesinnung, daß das Haus in lauten Jubel ausbrach.

Der erste Bonvivant dieses Theaters und Frankreichs ist Jean Baptiste Prosper Bressant, geboren 1815, der sich seine ersten theatralischen Sporen an den Variétés verdiente, hierauf 1839 nach Rußland ging und sieben Jahre lang in Petersburg Furore machte, von wo er ebenso plötzlich 1846 verschwand wie vorher von Paris. Diese brüsken Verabschiedungen kosteten ihm 40000 Frs., die er der Direction der Variétés, und 16000 Frs., die er dem General Gudeonow zu zahlen hatte. Von 1846—54 war er am Gymnase engagirt. Dies Theater bot ihm, wenn er ihm ferner angehören wollte, für 10 Monate 25000 Frs.; von Rußland wurden ihm für denselben Zeitraum 70000 Frs. geboten. Doch zog er diesen verlockenden Offerten die Ehre vor, dem Théâtre français als Sociétaire anzugehören. Bressant war der Lovelace des Gymnase-Theaters und ist der Bolingbroke des Théâtre français. Was eine nie versiegende Jugendlichkeit und Frische betrifft, kann er sich mit Fichtner messen. Er ist Meister einer gewissen frivolen Grazie, ein lion comme il faut, von bezaubern-

der Liebenswürdigkeit, welche die raschen, von den Dichtern verlangten Triumphe der von ihm dargestellten Helden rechtfertigt.

Bénoit Constant Cocquelin, geboren 1841, der jüngste der Sociétaires seit 1864, ist ein vielversprechendes Talent, welches namentlich über einen köstlichen Dummen-Jungen-Humor, eine die Lachlust unwiderstehlich reizende Naivetät gebietet. Doch auch in ernstern, originellen Charakterrollen zeigt er eine tüchtige Begabung. Wir sahen ihn als Gringoire in dem Banville'schen Stück, wo er einen durchaus pikanten Galgenhumor entwickelte.

Das sind die ersten Künstlerköpfe aus dem photographischen Album der Comédie française. Doch wo sind die Helden der Tragödie? Wer würde, wenn wir deutsche und englische Dramen uns hier aufgeführt denken, einen Macbeth und Tell, einen Richard III. und Othello spielen und wer, Augustine Brohan oder Fräulein Favart, in den Harnisch der Jungfrau passen? Außer diesen ersten Kräften gibt es noch eine Zahl von Darstellern, die in Corneille und Racine und oft in erster Linie mitwirken; doch es sind weder die Stützen des Theaters noch die Talente, auf denen seine Hoffnung ruht. Wir täuschen uns vielleicht — doch diese Darsteller und die Tragödien selbst machen den Eindruck, als ob sie ausrangirt seien.

Auch das moderne Sittendrama schuf sich seine Künstler und Künstlerinnen; die sterbende Adrienne Lecouvreur der Rachel fand ihre Nachfolgerin in der sterbenden Marguerite Gautier der Madame Doche, welche der gefeierten Künstlerin des Gymnase, Rosa Chéri, ihre Lorbern streitig machte. Rosa Chéri, die jetzt nicht mehr zu den Lebenden gehört (1824—61) war eine, auch von den deutschen Touristen hochgefeierte Künstlerin, der man große Lieblichkeit und Wärme des Gefühlsausdrucks sowie Munterkeit und Lebendigkeit des Conversationstons nachrühmte. Doch ließen sich auch andere Stim-

men über die Darstellerin hören. Wolzogen tadelte die thränenselige Affection ihres Spiels und Vortrags, ihr schlechtes gebrechliches Organ. „Sie ist gewachsen wie eine Puppe, ihre Taille zum Umspannen, ihre Declamation bei einfachen Erzählungen sehr durchdacht und wahr; allein ihr fast fortwährendes Augenverdrehen, ihr schiefgezogener Mund, ihr graziös überschwengliches, schmachtendes Wesen und ihre Claqueurs sind unleidlich." Er achtet nur an ihr die Kunst der Toilette, der Coiffure, des Schminkens, Lippen- und Augenmalens. Geboren zu Etampes, trat sie zuerst als Tänzerin in den Provinzstädten auf, debutirte ohne Erfolg im Mai 1842 am Gymnase, errang an demselben Theater im Juli einen glänzenden Erfolg und heirathete 1845 den Director desselben, Lemoine-Montigny. Ihre Hauptrollen waren: Estrella, Clarisse-Harlowe, Thérèse, Manon Lescaut, Susanne d'Ange in „Demi-Monde", Camilla in „Le démon du foyer", Albertine in „Le père prodigue" und mehrere andere in den Stücken von Alexandre Dumas und Augier.

Madame Doche hat die Aera der Camelliendamen inaugurirt, sie ist damit ein Typus der Typen des second empire geworden. Sie ist in Brüssel 1821 geboren und hat abwechselnd am Gymnase und Vaudeville gespielt, ehe sie im Herbst 1852 durch die Darstellung der Camelliendame am Vaudevilletheater ihren Ruf begründete. Wolzogen wohnte dieser ersten in vieler Hinsicht bedeutsamen Aufführung bei und ertheilte der Darstellerin glänzendes Lob: „Schon in den ersten Acten, wo der Uebergang Marguerite's von der luxusverwöhnten, lebenslustigen Maitresse zum liebenden und durch die Liebe veredelten Weibe geschildert wird, entwickelte die Künstlerin, welche übrigens ungeachtet ihres sehr interessanten Profils, dunkelglühenden Auges und geschmeidigen Wuchses keineswegs mehr den Eindruck einer frischen Schönheit macht, einen unerschöpflichen Reichthum geistiger Spielmittel, die um so gewaltiger wirken, als sie sich streng im Maße der Schön-

heit und Wahrheit zu halten vermag. Selbst in der an sich so ekelhaften Sterbescene, wo sie die gräßliche Aufgabe hat, den ganzen letzten Todeskampf der Schwindsüchtigen bis zur Verwandlung des todkranken Menschen in einen starren Leichnam mit geöffnetem Munde und stieren gebrochenen Augen darzustellen, kann man nicht anders sagen, als daß sie das völlig unmöglich Scheinende in ergreifendster Weise möglich machte. Sie ist ein zehnmal größeres Talent als die Rose Chéri am Gymnase, ja vielleicht nach der Rachel das größte, das die pariser Bühne in der neuen Zeit hervorgebracht hat. Daß sie auch die Kunst der Toilette als Meisterin beherrscht, versteht sich bei einer so verdienstvollen französischen Schauspielerin von selbst." Madame Doche ist immer die wahre Heldin der Demi-Monde-Stücke geblieben. Nach einem kurzen Ausflug zum Gaîtétheater kehrte sie 1864 zum Vaudeville zurück, wo sie die Rolle der Sophie in „La jeunesse de Mirabeau" creirte. Eine andere Schauspielerin des Vaudevilletheaters von anerkennenswerther Begabung und Routine ist Anais Fargueil, geboren 1819 zu Toulouse, die seit 1852 dieser Bühne angehört und eine Zahl der Hauptrollen in den Stücken Augier's, Feuillet's u. a. creirt hat, wie die Olympe in „Le mariage d'Olympe", Madeleine in „La rédemption", Thérèse in „Les lionnes pauvres", Marco in „Les filles de marbres" u. a. Bei ihrem ersten Auftreten am Vaudeville 1836 glänzte sie durch eine bezaubernde Schönheit, welche sie auch später bei der Darstellung der Marmortöchter und Magdalenen unterstützte. Ein sehr frisches Talent ist Maria Delaporte, geboren zu Paris 1838, eine Schülerin des Conservatoriums und seit 1855 dem Gymnase angehörig. Wir erwähnen ihre Cécile in „Montjoye" (1863), ihre Jane in „L'ami des femmes" (1864), ihre Geneviève in „Nos bons villageois" (1866), eine Rolle, in welcher wir die Darstellerin sahen und in der sie durch einen fast deutschen Hauch mädchenhafter Jugendlichkeit einen wahrhaft poetischen Eindruck machte,

ihre Jeannine in „Les idées de Madame Aubray" (1867), die ihr in einer Correspondenz der „Neuen Freien Presse" das Lob eintrug, vielleicht die begabteste, jedenfalls die natürlichste unter den französischen Schauspielerinnen der Gegenwart zu sein.

Auch ein Kreis begabter Schauspieler ist auf dem Theater des Vaudeville, Gymnase und Odéon und auf dem Gebiete der Sittenkomödie heimisch. Wenn auch nicht mit Bressant in Eine Linie zu stellen, ist doch Charles Francisque Montane Berton (geb. 1820) ebenfalls ein trefflicher Bonvivant. Wie Bressant hat auch er einen Gesangscursus durchgemacht und war zweimal in Petersburg, wo er ein zum Erstaunen vielseitiges Repertoire entfaltete. Die Leichtigkeit des Vaudevillesängers unterstützte ihn in der Darstellung eleganter Aufgaben des Schauspiels und der Tragödie. Abwechselnd am Vaudeville und an der Gaîté thätig, ist er neuerdings am Odéon engagirt, wo er dem „Marquis de Villemer" der George Sand einen glänzenden Erfolg verschaffte. Wir sahen ihn unter andern als Condé in Bouilhet's „Conjuration d'Amboise", und können die frische Jovialität des Tons, mit welcher er diesen ins Französische übersetzten und etwas auf die Spitze getriebenen Egmont darstellte, nur loben. Ein tüchtiger Darsteller aristokratischer Charaktere von wahrhaft vornehmen Formen ist Adolphe Dupuis (geb. 1825), der längere Zeit bei der französischen Gesellschaft in Berlin engagirt war, wo in vieler Hinsicht Theodor Döring's Vorbild eine günstige Wirkung auf ihn ausübte. Von 1849—60 war er am Gymnase engagirt, seit 1860 ist er eine Stütze des Vaudeville. Wolzogen, der Dupuis als italienischen Prinzen in George Sand's „Le démon du foyer" sah, rühmt ihm nach, daß er denselben als vollendeten Gentleman in Sprache, Haltung, Geberden und Anzug zur Geltung brachte. „Das war die wahre vornehme Blasirtheit, halb berechnete Gleichgültigkeit, nachlässige Herablassung, unerschütterliche Sicherheit und Kälte des Cavaliers

aus der guten Gesellschaft, wie wir sie auf der deutschen Bühne eben nie zu sehen bekommen, wo man es nicht über den gewöhnlichen Roué und Bonvivant hinausbringt, deren Musterbilder an Wirthstafeln und in Kneipen zu finden sind, aber nicht im echt europäischen Salon. Die Natur hat das Talent des Künstlers auf das treffendste unterstützt; nie sah ich einen so aristokratischen Kopf auf der Bühne, und nie ein paar Augen, die zur Apotheose des high-life ausdrucksvoller geschnitten wären." In dem gleichen Genre vornehm zugeknöpfter Anstandsrollen wetteifert mit Dupuis ein weit älterer Schauspieler, Pierre-Chéri Lafont (geb. 1802). Er hat seit dem Jahre 1822, wo er zuerst am Vaudeville auftrat, meistens bei diesem Theater, längere Zeit auch an den Variétés mitgewirkt und gehört seit 1859 dem Gymnase an, wo er mit glänzendem Erfolge in der Rolle des Comte de la Rivonnière im „Père prodigue" debutirte. Die komischen Elegants und die alten Militärs mit etwas martialischem Anstrich sind seine Specialität. Doch macht ihm das Monopol der militärischen Würdenträger François Louis Lésueur mit Glück streitig, der, seit 1842 Schauspieler, dem Gymnase seit langer Zeit angehört. Er ist trefflich in allen Repräsentationsrollen und spielt nicht blos alte Militärs, sondern auch Börsenmänner, wie den Mercadet Balzac's, mit großer Lebenswahrheit.

Charakteristisch für die Rangordnung der pariser Bühnen und die dort herrschende Hierarchie des Schauspielerwesens ist die Thatsache, daß ein beliebter Schauspieler des Gymnase, wie Louis Marie Henry Lafontaine (geb. 1826), und seine Frau, die ebenso beliebte Schauspielerin Victoria, auf dem Théâtre français, dem sie seit 1864 angehören, nur in untergeordneten Rollen auftreten. Dieses Theater erkennt keine anderweitige Berühmtheit an, als die auf seinen Bretern erworben wurde. Die akademische Unsterblichkeit ist von den Franzosen erfunden worden. Volle Gleichheit der Talente — aber jeder Gradus ad Parnassum kann nur in einer andern

Uniform betreten werden. Die andern Völker verstehen dieses tiefe Geheimniß nicht. Es steckt etwas in der französischen Nation, was an die Chinesen erinnert, die auch eine den Geist uniformirende Akademie haben, „den Wald der Pinsel" in Nanking.

Wenn wir die Meisterschaft des conventionellen Tons, die Feinheit der Charakteristik, die Sicherheit der gesellschaftlichen Formen, die Lebenswahrheit der ganzen Erscheinung und die Unterordnung unter ein harmonisches Ensemble bei dieser Gruppe von Schauspielern, die im ganzen nur in Bezug auf stilvolle, durch classische Aufgaben getragene Haltung hinter den Vertretern der Comédie française zurückstehen, bereitwillig anerkennen: so können wir doch nicht umhin, etwas für unser deutsches Gefühl Beengendes in diesem fortwährenden Salonton auf der Bühne zu empfinden und den Hauch echt poetischer Freiheit zu vermissen, jenen Augenaufschlag großer Poesie, an den uns die Darsteller Shakspeare's, Schiller's, Goethe's gewöhnt haben. Etwas von dieser Poesie, aber in ihrer wilden Ursprünglichkeit, ihrem maßlosen Naturwuchs pulsirt dagegen in den Schauspielern der eigentlichen Boulevardstheater, die wir die Schule Lemaître's nennen möchten, obgleich hier der Sturm und Drang phantasievoller Freiheit zum Theil in crasser Effectsucht untergeht.

Frédéric Lemaître selbst (geb. 1798) ist jetzt eine verschollene Größe; er nahm ein Ende mit Schrecken, als er das letzte mal 1862 in den Saltimbanques im Palais-Royal auftrat. Der Staatsminister Walewski legte eine jährliche Pension von 2000 Frs. auf diese Wunde. Doch der Lemaître von ehedem hatte etwas von dem geharnischten Geiste Hamlet's, der das in eiteln Witzspielen, im blasirten Salonton aufgehende Drama der Franzosen aufrütteln wollte zu den großen Thaten der Tragödie. Was die Rachel für die classische Tragödie, das war Lemaître für die Tragödie der Romantiker. Mit

Victor Hugo und Alexandre Dumas im Bunde warf er dem Théâtre français die zerbrochenen Gesetzestafeln des alten Trauerspiels und des neuen Conservatoire vor die Füße und erhob das Banner der Rebellion, der Emancipation der Kunst von der alten Regel. Wäre der deutsche Wilhelm Kunst der Träger einer literarischen Richtung gewesen — man hätte ihn mit Lemaître vergleichen können. Sein Ruy Blas war der größte Triumph der romantischen Schule, und als Chiffonnier in dem Stück von Felix Pyat verdiente er sich den Beinamen „le Talma du Boulevard“. Als Robert Macaire schuf er einen jetzt noch täglich auf den Boulevardsbühnen wiederkehrenden Typus. Aus seinem Spiel sprach wilde Kraft, dämonische Gewalt, die Fähigkeit zu erschüttern, welche dem Pathos der classischen Tragödie längst abhanden gekommen war, eine gewisse Größe, die oft ins Groteske überging, ein Humor, der dem Verständniß germanischer Gestalten nahe stand. Lemaître allein von allen großen französischen Darstellern hätte Shakspeare'sche Rollen spielen können. Doch der Humor der romantischen Schule war allzu bunt und grell, seine Mischung an Ernst und Scherz explodirte in Knalleffecten. Auch einem Lemaître fehlte zur großen Tragödie ein gewisser idealer Zug; er wälzte mit gewaltiger Kraftanstrengung, ein theatralischer Sisyphus, den Stein den Berg hinauf, doch dann entrollte er ihm wieder; denn der Parnaß der romantischen Poesie war ein abenteuerlich zugespitzter Berg, der keinen Halt darbot. Lemaître fiel mit seiner Schule, die während des second empire kaum mehr ein Lebenszeichen gab. Er spielte noch 1855 Heinrich III. an der Gaîté, 1856 André Gérard am Odéon. Doch die Zeit ging über ihn zur Tagesordnung über. Ein Riese der Tragödie nahm ein wehmüthiges Ende unter den Bouffons des Palais-Royal.

Die Schule Lemaître's hat sich das Frappante seiner Darstellungsweise gewahrt, was natürlich nicht in das Reglement der vornehmen Theater paßt. Sie besteht aus brillanten, oft

grotesken Effectschauspielern, welche die großen Verbrecher der Porte Saint-Martin, der Gaîté, des Ambigu comique hin und wieder mit Karl Moor'schem Schwung und mit einer oft vorzüglichen Genremalerei des Gaunerthums vorstellen. Ludwig Charles Adrien Lacressonnière, geboren 1819, war 1847 an dem Theater von Alexandre Dumas, dem Théâtre historique, der hauptsächlichste Träger aller Heldenrollen in den Stücken von Dumas und Soulié, jener gegen das Théâtre français rebellischen Geschichtsdramatik. Die Rollen, welche den Namen dieses Schauspielers am populärsten an andern Boulevardsbühnen gemacht haben, sind sein Karl I. in den „Mousquetaires", sein Paul Didier in den „Bohémiens" und die Doppelrolle des Lesurques und Dubosque im „Courrier de Lyon". Gegenwärtig gehört er dem Ambigu comique an. Adolphe Laferrière, geboren gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts, hat noch mehr als Bressant und Berton dem umherziehenden Virtuosenthum gehuldigt und selbst zweimal dem Théâtre français angehört, nachdem er sich die Sporen an der Porte Saint-Martin verdient, wo er den Marino Falieri, den Shylock, l'homme du monde und andere Rollen mit vielem Erfolg spielte. Im Jahre 1837 sehen wir ihn an der Gaîté, wo er Marcel und den Glöckner von Saint-Paul zur Geltung brachte, bald darauf im Théâtre historique, wo er dem „Chevalier de Maison-Rouge" durch seine Darstellung des Maurice einen nachhaltigen Erfolg sicherte. Im Jahre 1853 machte er eine Kunstreise durch die ersten Städte Frankreichs und Spaniens, trat dann am Odéon in den Ponsard'schen Stücken „L'honneur et l'argent" und „La bourse" als Georges und Léon auf. In den Jahren 1853—57 sehen wir ihn wieder an der Gaîté, dann der Reihe nach an allen andern Boulevardstheatern, selbst im Cirque, wo er militärische Bravourrollen mit französischer Verve darstellte. Im Jahre 1864 stellte er sich an die Spitze einer reisenden Gesellschaft, die er zu diesem Zwecke engagirt hatte, und gastirte in den Provinzen;

dann ging er mit derselben nach Deutschland und Preußen. Laferrière hat, wie einige der namhaftesten deutschen Gastspieler, eine Bresche in das alte Schubladenwesen der Rollenfächer geschossen; er ist der vielseitigste Schauspieler des heutigen Frankreich, der das umfassendste Repertoire von allen besitzt. Etienne Maria Mélingue, zugleich Schauspieler und Bildhauer, geboren 1812, gehört ebenfalls der melodramatischen Schule Lemaître's an. Nach seiner Rückkehr von Guadeloupe, wo er als Miniaturmaler thätig war, wurde er an der Porte Saint-Martin engagirt, wo er viel zum Erfolg einiger der ersten Effectstücke, wie des Dumas'schen „La Tour de Nesle", beitrug. Hier spielte er auch den Benvenuto Cellini, eine Leistung, die ihm zugleich Gelegenheit gab, sich als Bildhauer dem Publikum zu zeigen; denn er erschien nie in dieser Rolle ohne die Statuette der Hebe, die er selbst für eine Scene des Stücks gemeißelt hatte. Später war Mélingue an dem Gaîté-Theater und seit 1860 am Ambigu engagirt, wo er die Rolle des Chicot in der „Dame de Montsoreau" spielte. Ebenfalls Bildhauer ist Charles Albert Fechter, le beau Fechter genannt, geboren 1824, der französische Shakspeare-Schauspieler. In seiner Jugend gehörte er einer Truppe an, die in Italien gastirte. Im Jahre 1846 spielte er mit Erfolg in Berlin. In Paris selbst war er am Théâtre français wie an sämmtlichen Boulevardstheatern der Reihe nach engagirt, und 1857—58 Mitdirector des Odéon. In London, wohin er seit 1861 alljährliche Excursionen unternahm, trat er mit großem Erfolge in den Meisterwerken des englischen Repertoire als Othello, Hamlet u. s. w. auf, nicht minder in einigen französischen Boulevardsdramen in englischer Uebersetzung. So wußte er dem Robert Macaire einen durchaus englischen und für John Bull sympathischen Anstrich zu geben.

Wenden wir uns nun zu Vaudeville und Posse, so tritt uns eine solche Fülle von Lieblingen des Publikums entgegen,

die hier auftauchen, dort wieder verschwinden und von neuen verdrängt werden, daß es unmöglich scheint, hier, wo der nationale Geist selber productiv ist, einzelne Talente hervorzuheben. Jeder neue Besucher von Paris setzt einen neuen Namen in Curs, den die Menge feiert, und der schon wieder vergessen ist, wenn der nächste Tourist in die Weltstadt kommt. In jeder Pariserin schlummert eine Soubrette, eine feine, pikante Soubrette; sie schlägt oft der Conversationsschauspielerin, bisweilen der Tragödin in den Nacken. Diese Soubrette wird nie alt, wie überhaupt die pariser Schauspielerinnen keinen Taufschein haben, und jugendliche Rollen spielen, wenn sie persönlich längst kein Anrecht mehr auf Jugend haben. Das Urbild aller pariser Soubretten, Pauline Virginie Dejazet (geb. 1798) geht in Bezug auf unverwüstliche Jugendlichkeit bereits mehrern Generationen mit einem glänzenden Beispiel voran. Ein Gamin mit 60 Jahren, eine Matrone in Hosenrollen — das ist ein Gedanke, der dem deutschen Theatergeschmack unausdenkbar ist. Der junge Richelieu, der Vicomte de Letorières von einer funfzigjährigen Frau dargestellt, würden in Deutschland unfehlbar Fiasco machen. Die Dejazet hat am Palais-Royal, an den Variétés in diesem Alter die Rollen gespielt. Noch 1855 trat sie in den „Trois Gamins“ auf und spielte an der Gaîté Le Sergent Frédéric. Im September 1859 erhielt sie das Privilegium des Théâtre des Folies Nouvelles, das seitdem ihren Namen führt. Hier spielte sie noch 1860 M. Garat mit großem Erfolge, und 1863 Gentil Bernard. Die außerordentliche Lebendigkeit, die muthwillige Munterkeit ihres Spiels sowie ihr trefflicher Coupletgesang machen sie zum Vorbilde der ganzen übermüthigen Soubrettenjugend des neuen Paris, der Madame Alphonsine und der andern Heldinnen des Tages, wie auch zur Ahnfrau der Cafés chantants, der Teresas und Susanne Lagiers.

Die volksthümlichen Komiker von Paris gehören vorzüglich dem Palais-Royal an, jener Bühne des echt französischen

Esprit, wie Jean Marie Michel Geoffroy (geb. 1820), lange Zeit eine Stütze des Gymnase, seit 1863 am Palais-Royal, ein kecker, effectkundiger Humorist, ausgezeichnet durch seine Unermüdlichkeit, sodaß er gleichfrisch ist in der hundertsten wie in der ersten Aufführung eines Stücks, und durch die es ihm auch gelang, den Naturfehler des Stotterns auf der Bühne zu überwinden; Pierre Levassor, geboren 1808, von 1832—56 mit kurzer Unterbrechung am Palais-Royal engagirt, auf dem er 200 höchst originelle Rollen spielte, ein Tausendkünstler in den Schubladenstücken und der erste komische Chansonnettensänger von Paris; Louis Hyacinthe, geboren 1814, seit 1837 an den Variétés, seit 1847 am Palais-Royal engagirt, echter Bouffon, durch und durch burlesk, trefflicher Caricaturenmaler; Pierre Alfred Ravel, geboren 1815; Etienne Arnal, geboren 1794, lange Zeit eine Zierde des Vaudeville, von 1856—64 am Palais-Royal engagirt, von wo er zu den Bouffes überging, Meister einer excentrischen, wenn auch stereotypen Komik. Das sind die Darsteller, welche in Paris das heitere olympische Gelächter aus den Zeiten eines Rabelais und Beaumarchais nicht aussterben lassen, das Gelächter, das alle Revolutionen überdauert hat.

Die dramatischen Dichter und Ponsard.

Die dramatischen Autoren sind in Frankreich eine Macht, während sie in Deutschland bei jeder Veranlassung ihre Ohnmacht empfinden. Nicht die Gesetze über das geistige Eigenthumsrecht tragen die Schuld hiervon; diese geben in Deutschland eine so sichere Basis wie in Frankreich. Der Grund liegt nur in dem ganzen Schlendrian des deutschen Theaterwesens, in der gewohnheitsmäßigen Dictatur der Bühnenvorstände, in der Isolirtheit und Lässigkeit der dramatischen Autoren. Man betrachtet die letztern als das fünfte Rad am Thespiskarren und behandelt sie demgemäß, während sie in Frankreich mit Recht als die tonangebenden Beherrscher der Bühnenwelt angesehen werden. Doch ist dies nicht blos eine zufällige Gunst der öffentlichen Meinung, die ihnen von selbst in den Schos gefallen ist, ebenso wenig irgendein angestammter Besitz, der von Geschlecht zu Geschlecht sich forterbt; es ist die wohlverdiente Frucht rastloser Rührigkeit, die durch engen Zusammenhalt maßgebende Organisationen geschaffen hat, die von ihren Rechten kein Titelchen preisgibt und sich Schritt für Schritt einen festen Rechtsboden erstreitet. Hätten die deutschen Autoren soviel esprit de corps wie die französischen und eine gleiche Gesellschaft begründet — sie würden den Directoren das Gesetz dictiren, wie sie es jetzt von ihnen empfangen, und hätte jeder einzelne den Muth und die Ausdauer, gegen die Directionen, die irgendein juristisch begründetes, wenn auch

vielleicht durch die Praxis preisgegebenes Recht kränken, vor den Gerichtshöfen klagend aufzutreten, es würde sich, trotz allen Mangels an speciellen Bestimmungen, durch Anwendung der Sätze des gemeinen Rechts eine feststehende und für künftige Fälle maßgebende Praxis gebildet haben, ganz wie in Frankreich, eine Praxis, die gegen die Willkürherrschaft der Directionen in den meisten Fällen zu Gunsten der dramatischen Dichter entscheiden würde. Doch unsere Dramatiker treiben die Proceßscheu zum Extrem; es sind Idealisten de pur sang; sie wollen nur ihren Proceß vor dem Tribunal der Nachwelt gewinnen.

Die Französische Revolution hat nicht nur, gegenüber der frühern Privilegienwirthschaft, auch auf dem Gebiet geistiger Productionen und Veröffentlichungen die Freiheit proclamirt, sie hat auch zuerst die Rechte des geistigen Eigenthums festgesetzt. In Betreff des Eigenthums an dramatischen Werken geschah das durch die Gesetze vom 13. bis 19. Januar und vom 19. Juli bis 6. August 1791. Das Gesetz vom 19. Januar erklärte in seinem Art. 2 die Schriften der Autoren, die vor fünf Jahren oder vor längerer Zeit gestorben sind, für öffentliches Eigenthum. Im Art. 3 bestimmte dasselbe, daß die Werke lebender Autoren auf keinem öffentlichen Theater, in der ganzen Ausdehnung Frankreichs, ohne die ausdrückliche und schriftliche Erlaubniß der Autoren zur Aufführung gebracht werden können, bei Strafe der Confiscation der Gesammteinnahmen von allen Vorstellungen zum Besten des Autors. Im Art. 5 wurde den Erben der Schriftsteller das Eigenthum an den Werken derselben während eines Zeitraums von fünf Jahren nach ihrem Tode zugesichert. Das zweite Gesetz, vom 19. Juli, bestätigte das erste und sicherte den Verträgen zwischen Autoren und Directoren die vollkommenste Freiheit.

Diese Gesetze bilden noch heute die Magna-Charta des Eigenthumsrechts der französischen Dramatiker; namentlich gibt

der Art. 3 des ersten ihm die unerschütterliche Grundlage. Der Art. 428 des Code pénal verschärfte denselben dahin, daß jeder Director, der dramatische Werke mit Misachtung der Gesetze und der auf das Eigenthum der Autoren bezüglichen Bestimmungen zur Aufführung bringe, mit einer Geldstrafe von 50—500 Frs. bestraft werden solle und mit der Confiscation der Einnahme. Das Gesetz vom 8. Juni 1806 bestimmte in seinem Art. 11, daß die Localautoritäten streng über die Ausführung der von den Autoren und Directoren eingegangenen Verträge wachen sollten, und sicherte so den Autorrechten die Unterstützung der Behörden.

Wesentlich erweitert wurden durch die spätere Gesetzgebung nur die Fristen für die Fortdauer des Rechts nach dem Tode der Autoren. Das Decret vom 5. Februar 1810 verlieh dem Autor und seiner Witwe dies Eigenthum auf Lebenszeit, wenn die ehelichen Verträge der letztern dazu das Recht geben, und ihren Kindern auf eine Zeit von 20 Jahren. Auch wurde den Autoren das Recht eingeräumt, ihr Eigenthum einem Buchhändler oder Buchdrucker oder jeder andern Person, welche sie sich substituiren, zu überlassen. Das Gesetz vom 3. August 1844 bestimmt in seinem einzigen Artikel, daß die Witwen und die Kinder dramatischer Schriftsteller das Recht, zur Aufführung ihrer Werke die Erlaubniß zu ertheilen, 20 Jahre nach dem Tode derselben fortgenießen sollen. Unter dem Regiment Ludwig Napoleon's ist nur ein Decret vom 28. März 1852 in Bezug auf diese Frage erlassen worden, welches den Nachdruck im Auslande erschienener Werke für ein délit erklärt. Das Aphoristische dieser Gesetzgebung über das geistige Eigenthum springt in die Augen. Man hat sich auch in Frankreich dieser Einsicht nicht verschlossen und mehrmals wenn auch leider resultatlose Anläufe für eine neue, geschlossenere Gesetzgebung auf diesem Gebiete gemacht. So wurde 1825 eine Commission gebildet aus Mitgliedern der Pairs- und Deputirtenkammer, des Staatsraths, des Instituts und der

Comédie française, um ein Gesetz über das geistige Eigenthum abzufassen; sie hielt 18 Sitzungen und redigirte einen Entwurf, dem aber von der Regierung keine weitere Folge gegeben wurde. Nach der Julirevolution kam man mehrfach darauf zurück. Graf Ségur stattete 1857 einen Bericht über diese Frage im Namen einer Specialcommission ab. Im Jahre 1841 wurde ein Gesetzvorschlag hierüber der Deputirtenkammer gemacht; Lamartine war Berichterstatter, doch das Project wurde verworfen.

Die Entscheidung über die Frage, wann ein Eingriff in das geistige Eigenthumsrecht stattgefunden hat, blieb ganz dem Ermessen der Gerichtshöfe anheimgegeben, da die Gesetzgebung hierfür keine bestimmten Anhaltspunkte gab. Ein Reglement vom 30. August 1777 hatte den schüchternen Versuch gemacht, eine derartige Bestimmung festzusetzen, indem sie dem Bearbeiter das Recht gab, sich das Werk eines andern, das bereits öffentliches Eigenthum geworden sei, anzueignen, wenn er dasselbe mindestens um den vierten Theil selbständig vergrößert habe. Dies Reglement wurde mit Recht von den spätern Gesetzen unbeachtet gelassen.

Die Frage über das geistige Eigenthum bei dramatischen Werken ist eine schwierige und läßt sich leicht zu scholastischen Unterscheidungen zuspitzen. Man muß vor allen Dingen eine feste Grenze ziehen zwischen einer Ueberschreitung, welche der ästhetischen Kritik das Recht zu einer strengen Rüge gibt, und einer solchen, welche als ein juristisch zu ahndender Eingriff in das geistige Eigenthumsrecht betrachtet werden kann. Ein Plagiat, das der Kritiker verurtheilt, gehört deshalb noch nicht vor das Forum juristischer Tribunale. Doch auch, wenn man hier eine feine Linie zur Sonderung der Grenzgebiete gezogen hat, ist noch immer keine feste Norm für unzweifelhafte Entscheidungen gefunden. Jedenfalls bedarf auch die Jurisprudenz hier einer ästhetischen Erleuchtung, um nicht in ihren Urtheilen fehlzugreifen.

Wie verschieden war hier die Observanz der literarischen Welt in verschiedenen Zeitaltern! Einer der größten Dichter aller Zeiten, William Shakspeare, wurde von seinen Zeitgenossen, namentlich von Robert Greene, beschuldigt, seine Stücke zusammenzustehlen und sich mit fremden Federn zu schmücken. Und in der That, mit je schärfern Brillen unsere Shakspeare-Kritik sieht, desto mehr Umarbeitungen und Ueberarbeitungen entdeckt sie in seinen Werken! Der Nachweis seiner Stoffquellen in zeitgenössischen Novellen, Gedichten und Dramen vermag zwar nicht den Kunstverstand, noch weniger den Genius des Dichters zu verkleinern; aber er spricht doch für eine Art von Ausbeutung, welche mit den gegenwärtigen Begriffen von geistigem Eigenthum und von dichterischer Selbständigkeit schwer vereinbar ist und in manchen Fällen auch vor den französischen Tribunalen einen schweren Stand gehabt hätte. In Deutschland ist seit unserer classischen Zeit die Scheu, Stoffe, die in Novellen und Romanen bereits eine dichterische Gestalt erhalten haben, noch einmal für die Bühne umzudichten, allen Schriftstellern eigen, welche danach streben, unserer Nationalliteratur anzugehören, und nur die Bühnenfabrikanten machen einen uneingeschränkten Gebrauch von dem Recht, Novellen und Romane für theatralische Zwecke zurechtzuschneidern. Wir behaupten sogar, daß unsere wahrhaft begabten Dramatiker in dieser Scheu der Aneignung zu weit gehen. Denn wo dieselbe nicht in einer bloßen Reproduction der Motive und des Dialogs, sondern in einer künstlerischen Wiedergeburt besteht, welche dem Zusammenhang des Ganzen die tiefere Idee und jeder Zeile das Gepräge eines bestimmten Talents aufdrückt, da darf der Roman- und Novellenstoff in der That als bloßer Stoff wie jedes Ereigniß der Geschichte oder des wirklichen Lebens betrachtet werden, und es ist kein Grund vorhanden, ihn zurückzuweisen, wenn er sich für die künstlerische Gestalt geeignet und ergiebig zeigt. Etwas anderes ist es mit wörtlichen Entlehnungen und äußerlichen Zu-

sammenleimungen, die in der That in das Gebiet literarischer Piraterie fallen. Diesen Unterschied halten auch die französischen Juristen fest. Lacan sagt in seinem Werke über die „Législation et Jurisprudence des Théâtres" (II, 182): „Der Autor eines Romans darf sich nicht beklagen, seinen Stoff auf der Bühne wiederzufinden, und der Autor eines Lustspiels nicht, wenn der Stoff seines Stücks in einen Roman übergeht. Ja selbst wenn ein Stück an einem Theater zur Aufführung gekommen ist, steht nichts im Wege, daß andere Autoren an andern Bühnen ein zweites, ein drittes mit demselben Stoff spielen lassen, vorausgesetzt, daß die neuen Stücke mit dem ersten nichts gemein haben als den Stoff. Diese Anleihen an Ideen, welche das Leben unsers Theaters ausmachen, sind überdies durch einen alten Gebrauch geheiligt und wir könnten unzählige Beispiele dafür anführen. Wenn jedoch ein literarischer Fabrikant die Seiten eines Romans herausschneidet und in einer andern Form das Werk eines andern reproducirt, dann könnte der Romanschreiber mit Recht sich für den Eigenthümer des Plans halten, der dieser Bastardcomposition zu Grunde gelegen, und sich über einen Eingriff in seine Rechte beklagen."

Wir haben in Deutschland nur Einen Proceß aufzuweisen, der sich um diese Frage dreht — es ist der Proceß, den Auerbach gegen Frau Birch-Pfeiffer in Betreff ihres Schauspiels „Dorf und Stadt" führte, das nach seiner Erzählung: „Die Frau Professorin", gearbeitet war. Auerbach wurde bekanntlich von dem Gericht zurückgewiesen. Wie dieser Proceß ungefähr in Frankreich entschieden worden wäre, beweist der folgende Fall. Paul de Musset hatte in der „Revue de Paris" 1837 eine Novelle unter dem Titel „Der höfliche Mann von Frankreich und Navarra" veröffentlicht. Kurze Zeit darauf ließen Lefranc, Labiche und Marc Michel im Palais-Royal ein Vaudeville aufführen unter dem Titel „M. de Coeslin oder der unendlich höfliche Mann". Paul de Musset

klagte hierauf, indem er behauptete, man habe auf die Bühne nicht blos den Stoff, sondern oft auch den Wortlaut seiner Novelle gebracht; man habe ihm, wie sein Advocat sich ausdrückte, die Knochen, das Mark und Fleisch genommen, und verlangte von dem Gericht als Mitarbeiter des Stücks anerkannt zu werden. Das Tribunal de la Seine und la Cour de Paris wiesen zwar dies Verlangen zurück; doch verurtheilten sie die Vaudevillisten, in Betracht daß sie der Novelle von Paul de Musset zahlreiche Stellen entlehnt und so aus dem Eigenthum eines andern Nutzen gezogen hätten, zu einer Entschädigungssumme von 300 Frs.

Der Schutz des Eigenthumsrechts erstreckt sich in Frankreich selbst auf die Titel, insoweit dieselben eine Erfindung des Autors sind und zur Vogue der Stücke beitragen. Es ist dies nur die Anwendung eines Princips, das bei concurrirenden Schaustellungen häufig zur Geltung gebracht wurde. Als Herr Hermann seinen Zwerg „Admiral Tromp" ausstellte, hatten Doucet und Schmitt einen andern dem Publikum vorgeführt unter dem Namen „Kolibri". Dieser machte mehr Glück als „Admiral Tromp", und Hermann beeilte sich, seinen Admiral ebenfalls in einen „Kolibri" umzutaufen. Dafür wurde er von den Gerichten verurtheilt, 300 Frs. Entschädigung an die Unternehmer des echten „Kolibri" zu zahlen. Was von den Zwergen gilt, das gilt auch von den dramatischen Stücken.

Wo es sich um zwei ähnliche Dramen handelt, die denselben Stoff in einer solchen Weise behandeln, daß Charaktere und Situationen auf der Bühne den gleichen Eindruck hervorbringen, selbst wenn der Stil ein verschiedener wäre, da entscheiden die Gerichte zu Ungunsten des zweiten Dramas. Vor diesem Tribunal hätte Shakspeare in der Regel seine Processe verloren; denn ein großer Theil seiner Dramen ist nach dem Zuschnitt älterer Stücke, die bereits früher zur Aufführung gekommen waren, abgefaßt worden und wird auf der Bühne,

was die hervorspringenden Grundzüge der Situationen und Charaktere betrifft, einen ähnlichen Eindruck hervorgerufen haben wie die unreifern Werke seiner Vorgänger. Das Tribunal der Seine und die Cour de Paris haben sogar anerkannt, daß die Umwandlung eines Dramas in eine Oper die Rechte des Dramatikers schädigen kann. Victor Hugo's „Lucretia Borgia" war im Jahre 1833 auf dem Théâtre de la Porte Saint-Martin erschienen. Ein italienischer Autor schrieb nach dieser Oper ein Libretto, für welches Donizetti die Musik componirte. Mounier übersetzte das Libretto ins Französische, um es der Musik von Donizetti anzupassen, und in dieser Gestalt ging die Oper in Metz über die Bühne. Victor Hugo trat mit einer Klage gegen den Uebersetzer, Director und musikalischen Herausgeber auf; er behauptete, daß sein Werk in allen Details mit größter Genauigkeit wiedergegeben wäre; es seien dieselben Personen, dieselbe Handlung, dieselben Scenen wie in seinem Drama. Die Verklagten entgegneten, in einer Oper sei die Musik alles und die Worte nichts; die Worte wären nicht des Sinnes, sondern des Klanges wegen da, und die Aufführung der Oper beeinträchtige nicht die Ausbeutung des Dramas. Die Entscheidung der Gerichte ist interessant durch die Motive, durch welche sie dem Kläger recht gab und die Oper dem Tode weihte. Denn es wurde hervorgehoben, daß die dramatischen Werke vorzugsweise für die Aufführung bestimmt sind und deshalb der Plan des Werks, die Anordnung des Stoffs, die Gestaltung und Entwickelung der Charaktere, die Verknüpfung der Scenen, die Führung des Stücks, seine Handlung und seine Wirkungen von höchster Wichtigkeit sind, ganz unabhängig vom Stil, von der Form der Sprache und der Composition; daß der Stil, der so nachdrücklich das Verdienst jedes dramatischen Werks erhöht, in Bezug auf die Aufführungen doch nur als secundär betrachtet werden kann und daß selbst in Bezug auf die Gattung des Werks, Oper oder gewöhnliches Drama, die Unterschiede nicht

derartig sind, daß nicht eine Aufführung auf die andere von Einfluß sein könne. Die Gerichte hoben die sich scharf markirenden Eigenthümlichkeiten der theatralischen Darstellung hervor, gewiß ein sehr ins Gewicht fallendes Moment, indem in der That das Publikum mehr die Fracturschrift der dramatischen Situationen als die Perlschrift des dramatischen Stils beachtet. Doch darf man die Consequenzen desselben nicht auf Werke ausdehnen, welche zwar den gleichen Stoff, aber mit vollständiger Umprägung behandeln.

Die Verträge der einzelnen Schriftsteller mit den Directionen genießen eine vollkommene, durch keine gesetzliche Bestimmung eingeschränkte Freiheit. Die in Deutschland oft vertretene Meinung, die Tantième sei in Frankreich gesetzlich eingeführt und festgestellt, ist deshalb eine irrige. Sie ist thatsächlich acceptirt als die Grundform, nach welcher die Beziehungen zu den Autoren sich regeln, aber sie hat nirgends eine zwingende Bedeutung. Sie ist an den kaiserlichen Theatern und den andern pariser Bühnen fest normirt, aber ihre Geltung ist eine subsidiäre, welche nur dann platzgreift, wenn keine bestimmten Verträge zwischen den Dramatikern und Directionen bestehen. Für diesen Fall zahlt das Théâtre français den Autoren für Stücke von fünf Acten den zwölften Theil der Bruttoeinnahme, für Stücke von drei Acten den achtzehnten, für Stücke von Einem Act den vierundzwanzigsten Theil. Die Große Oper gewährt ein Fixum von 500 Frs. für jede der ersten 20 Aufführungen, in welches sich der Verfasser des Stücks und der Componist theilen. In der Komischen Oper betragen die Autorrechte für ein Werk von drei, vier oder fünf Acten $8\frac{1}{2}$ Proc., für ein zweiactiges $6\frac{1}{2}$ Proc., für ein einactiges 6 Proc. Bei den Théâtres de genres ist das Recht der Autoren auf 12 Proc., bei den Théâtres de drame auf 8 oder 10 Proc. festgesetzt. Die Bühnen in den Departements haben die Wahl zwischen diesen Bestimmungen und werden sich meistens für einen oder den andern Grad dieser Einnahmen-

scala entscheiden. Fixirte Honorare, wie sie an den deutschen Stadttheatern und selbst an einigen großen Hoftheatern üblich sind und zwar durch ihre Kleinheit in bedauerlicher Beeinträchtigung des schriftstellerischen Erwerbs, gehören in Frankreich zu den seltensten Ausnahmen. Desto üblicher sind, namentlich in den Verträgen zwischen namhaften pariser Schriftstellern und den Boulevardstheatern, die Prämien, mögen sie nun von den Directionen vor der ersten Aufführung oder nach einer bestimmten Zahl von Aufführungen gezahlt werden. Diese Prämien sind ganz unabhängig von den regelmäßigen Tantièmen und oft sehr bedeutend; sie drücken das pretium affectionis aus, das ein Director für die Werke eines beliebten Dichters zahlt, oder auch den höhern Kaufpreis, durch den er, bei gleichzeitiger Bewerbung mehrerer Bühnen, seine Concurrenten schlägt. Das bedeutende Vermögen, das sich einzelne Schriftsteller, wie Victorien Sardou, in kurzer Zeit erworben haben, ließe sich durch die Tantièmen allein schwer erklären, so bedeutend dieselben auch bei den mehr als hundertmaligen Wiederholungen einschlagender Stücke ins Gewicht fallen; die wiederholt ausgezahlten Prämien erst erklären diese glänzenden Resultate.

Wenn die Verträge der Dramatiker mit den Bühnendirectionen nicht durch das Gesetz eingeschränkt sind, so sind sie doch auf der andern Seite keineswegs ganz frei. Sie empfangen zum Theil ein bindendes Gesetz von einer andern Seite, von jener Gesellschaft dramatischer Schriftsteller, welcher der einzelne gern ein Opfer bringt, weil sie dafür seine Rechte zugleich mit den Rechten der Gesammtheit schützt. Diese Gesellschaft ist eine Macht in Frankreich, sie gibt den Bühnen das Gesetz, und mit Recht! Denn es ist ein anomales Verhältniß, wenn die Directionen, die technischen Leitungen der einzelnen Bühnen, ihre Willkürherrschaft über das ganze Gebiet der dramatischen Kunst ausdehnen und namentlich die Production in einem Ab-

hängigkeitsverhältniß von sich erhalten wie in Deutschland, wo jeder Theaterpascha mit drei Roßschweifen sich zu geberden pflegt, als hinge es nur von ihm ab, den Darstellern und auch den dramatischen Dichtern die Bastonnade zu ertheilen, welches letztere oft genug durch die über das Knie gebrochene Aufführung ihrer Werke geschieht. Die Dramatiker sind es allein, welche der ganzen Kunst ihren geistigen Inhalt geben, ohne deren Thätigkeit das ganze Theaterwesen stillstehen würde wie ein Mühlrad, dem das treibende Wasser fehlt; sie vermögen die Bühne auszuhungern, indem sie ihr alle geistige Zufuhr abschneiden. Es ist daher ganz in der Ordnung, daß sie den Directionen ihre Bedingungen dictiren, daß sie in der Aufführung ihrer Stücke nicht, wie dies in Deutschland gewöhnlich der Fall ist, eine besondere Gunstbezeigung sehen, für die sie die dankbarsten Gefühle hegen, sondern in der Erlaubniß dazu eine Gunst, die *sie* den Directionen erweisen.

Die Société des auteurs dramatiques, von welcher diese bedeutenden Gesammtwirkungen ausgehen, datirt in ihrer jetzigen Gestalt vom 18. November 1837; doch waren bereits mehrfache Versuche vorausgegangen, die dramatischen Schriftsteller zu einer einflußreichen Liga gegenüber den Bühnen zu vereinigen. Den ersten Versuch hierzu machte Beaumarchais, doch er war ausschließlich gegen die Comédie française gerichtet. Der ausgesprochene Zweck dieser Gesellschaft war die Revision der Reglements, die Reform der Misbräuche, Ueberwachung und gegenseitiger Schutz. Eine andere Vereinigung bildeten später die Autoren des Théâtre Feydeau. Doch diese Gesellschaften waren nur von kurzer Dauer. Hin und wieder wurden dann von einzelnen Autoren Specialverträge abgeschlossen zu gemeinsamer Wahrung ihrer Rechte; doch erloschen diese alsbald mit den Umständen, die sie ins Leben gerufen hatten. Am 7. März 1829 versammelten sich dramatische Schriftsteller im Foyer des Théâtre des Nouveautés unter dem Vorsitze Rougemont's, Mandatare zu ernennen, die

mit der Vertheidigung der gemeinschaftlichen Rechte beauftragt waren und außerdem eine Unterstützungskasse zu gründen, durch Abzüge von den Einnahmen der Autoren. Es wurden 12 Mandatare ernannt, doch fehlte dieser Vereinigung noch der Charakter einer geschlossenen Gesellschaft. Sie war indeß der Keim, aus welchem sich 1837 die Société des auteurs dramatiques entwickelte, anfangs auf 25 Jahre begründet, doch unter stillschweigender Verlängerung auf eine neue Epoche von gleicher Dauer, wenn nicht zwei Drittheile der Mitglieder auf die Auflösung antragen. Gegenwärtig befindet sie sich bereits in ihrer zweiten fünfundzwanzigjährigen Periode. Nach den Statuten sind die Hauptzwecke der Gesellschaft: 1) die gegenseitige Vertheidigung der Rechte ihrer Mitglieder gegenüber den Verwaltungen der Theater oder allen andern, die mit den Schriftstellern in eine Beziehung des Interesses treten; 2) die Wahrnehmung der Autorrechte gegenüber den Directionen von Paris und der Departements und zwar mit so geringen Kosten wie möglich, und die Begründung eines gemeinsamen Fonds aus einem Theil dieser Einnahmen; 3) die Begründung eines Unterstützungsfonds zum Besten der Mitglieder, ihrer Witwen, Erben und Verwandten: 4) die Begründung eines zur Vertheilung kommenden gemeinsamen Fonds. Das Gesellschaftsvermögen wird, außer durch einige in den Statuten aufgezählten Summen und alle der Kasse durch Benefizvorstellungen oder in anderer Weise zugewendeten Einnahmen, namentlich durch die $\frac{1}{2}$procentigen Abzüge von den Bruttoeinnahmen aller Dichter und Componisten in Paris und in den Departements gebildet. Die Ueberwachung und Wahrnehmung der Autorrechte geschieht durch allein verantwortliche Agenten in Paris und in den Provinzen. Der Verwaltungsrath, der den Namen Commission des auteurs et compositeurs dramatiques führt, der sich als Mandatare zwei Agenten an die Seite stellen und den gerichtlichen Beirath der Gesellschaft wählen kann, wird durch die Generalversammlung erwählt und besteht

aus 15 Mitgliedern. Alle Jahre scheidet ein Drittel derselben aus; doch ist nach einem Jahre Zwischenraum eine Wiederwahl verstattet. Mitglieder, die zugleich Directoren oder Regisseure der pariser Theater sind, können nicht in die Commission gewählt werden. Die Commission verwaltet alle Angelegenheiten der Gesellschaft, vertritt sie in allen Verträgen und Processen, schließt mit den Theaterdirectionen die Verträge ab, welche die Rechte der zur Gesellschaft gehörigen Autoren feststellen, und sichert deren Ausführung. Sie hat die ausgedehntesten Vollmachten, in dieser Hinsicht alle ihr nöthig scheinenden Maßregeln zu ergreifen, und diese werden obligatorisch für alle Mitglieder der Gesellschaft.

Wie schüchtern sind unsere deutschen Autoren, wenn es einmal gilt, vor Gericht ihre beeinträchtigten Rechte zu wahren! Wir wüßten kaum Einen derartigen Proceß anzuführen, so oft es auch vorkommt, daß die Directionen ihre eingegangenen Verpflichtungen nicht erfüllen. Diese Schüchternheit entspringt aus ihrer Isolirung; sie haben keine Genossenschaft hinter sich, welche sie zugleich schützt und stützt! Wie ganz anders in Frankreich! Der einzelne, der Mitglied der Gesellschaft wird, überträgt ihrem ständigen Ausschuß das Recht, seine persönlichen Processe mit den Directionen auf Kosten der Gesellschaft zu führen, und nur für den Fall, daß dieser Ausschuß die Sache nicht dafür angethan fände, steht es dem einzelnen frei, auf seine Kosten und Gefahr den Proceß zu führen. In der Regel wird dem dramatischen Autor der unliebsame Verkehr mit den Gerichten, welcher Zeit und Laune kostet, erspart und durch die geschlossene Macht, die statt seiner in die Schranken tritt, von Hause aus größere Chancen des Erfolgs gegeben.

Für alle diese Vortheile legt die Gesellschaft dem einzelnen aber auch Entsagungen auf. Der esprit de corps und die Disciplin, die hier in frappanten Bestimmungen zu Tage tritt, haben der Société erst jene durchgreifende Macht und Herrschaft über die Bühnen gesichert. Kein Mitglied der Gesellschaft darf

ein älteres oder neueres Stück an einem Theater spielen lassen, das keinen Generalcontract mit der Gesellschaft selbst abgeschlossen hat. Es ist außerdem den Mitgliedern untersagt, besondere Verträge zu minder günstigen pecuniären Bedingungen abzuschließen, als in den Generalverträgen festgestellt sind. Durch diese Bestimmung soll vermieden werden, daß nicht einzelne wohlsituirte Mitglieder, z. B. ein Fürst Poniatowski u. a., den übrigen den Markt verderben. Keiner darf auf die ihm zukommenden Tantièmen verzichten, mag er nachher damit anfangen was er immer will. Privatverträge, welche günstigere pecuniäre Bestimmungen stipuliren als die Generalverträge, werden suspendirt oder nichtig, sobald die letztern suspendirt oder nichtig werden. Damit aber allen diesen Bestimmungen auch der äußere kategorische Imperativ nicht fehle, setzt der Gesellschaftsvertrag auf die Uebertretung dieser Bestimmungen eine Strafe von 6000 Frs., während die Uebertretung anderer Paragraphen mit niedrigern Geldstrafen geahndet wird, welche der Kasse der Gesellschaft zugute kommen.

Dem Mitgliede der Société sind alle jene äußern Sorgen abgenommen, welche in Deutschland auf den Schriftstellern lasten. Von selbst strömen ihm im Januar die Einnahmen des verflossenen Jahres von allen französischen Bühnen zu, ohne daß er sich um die Aufführungen, die Honorare u. s. w. zu kümmern braucht. Die Agenten der Gesellschaft sorgen für diese Controle. Die Gesellschaft führt seine Processe, vertritt seine Rechte! Sobald sein Name eingetragen ist in den Büchern der Société, ist er gegen jede Schädigung seiner Interessen gesichert. Viribus unitis — wie lange werden die deutschen Dramatiker verabsäumen, diese Losung und das glänzende Beispiel, das man ihnen jenseit des Rheins gibt, zu beherzigen!

Dennoch fand die Gesellschaft keineswegs von Hause aus gebahnte Wege vor sich; sie wurde vielfach und lebhaft angegriffen. Ihr erstes Interdict hatte sie auf das Gaîtétheater

geschleudert; kein Mitglied der Gesellschaft sollte, bei der in den Statuten verhängten Strafe, neue Dramen für das Theater dichten. Der Director de Cès-Caupenne, der zugleich Director des Ambigu war, glaubte einige Stücke des zweiten Theaters an der Gaîté spielen zu können; die Gesellschaft machte ihm einen Proceß im Namen der Verfasser dieser Stücke. Das Zuchtpolizeigericht entschied gegen die Kläger, weil diese Klagen nur im Interesse einer Gesellschaft angestellt seien, welche das Gaîtétheater mit einem Interdict belegen wolle. Eine solche Gesellschaft könne bei den Obrigkeiten nicht Schutz finden, weil sie der Freiheit der Industrie feindlich sei und zu gleicher Zeit wenig vereinbar mit der Unabhängigkeit und Würde der Literatur. In höherer Instanz wurde dies Urtheil cassirt und der Gesellschaft recht gegeben. Dasselbe geschah in allen spätern Processen. So wurden 1842 die Directoren des Gymnase, welche für den durch das Interdict der Société ihnen zugefügten Schaden eine Entschädigungssumme von 60000 Frs. verlangten, vom Tribunal der Seine und von der Cour de Paris zurückgewiesen und die Gesellschaft als eine erlaubte, gesetzliche und ordnungsmäßige anerkannt. Eine ähnliche Gesellschaft mit fast gleichlautenden Statuten haben die musikalischen Autoren, die Componisten und Herausgeber am 31. Januar 1851 geschlossen in Bezug auf alle literarischen und musikalischen Compositionen, welche nicht dramatische Werke, Opern, Vaudevilles oder musikalische Scenen sind.

Doch diese Gesellschaften allein würden die glänzende, gesetzmäßig geregelte Stellung der dramatischen Autoren nicht sichern, wenn sich nicht durch die Entscheidungen der Gerichte ein Theatercodex gebildet hätte, dessen Reglements bereits eine maßgebende Herrschaft ausüben. Dies prätorianische Theaterrecht fehlt in Deutschland gänzlich und zwar nur durch die Unterlassungssünden der dramatischen Autoren und ihre lammfromme Gelassenheit. Würden sie wie die französischen augenblicklich vor die Schranken der Gerichte treten, sobald eins

ihrer unanfechtbaren Rechte beeinträchtigt worden ist — die deutschen Gerichte würden wie die französischen nach allgemeinen Rechtsgrundsätzen über den einzelnen Fall entscheiden. Diese Entscheidung selbst aber würde in allen ähnlichen Fällen Processe und Proceßkosten überflüssig machen. So sind einige Lebensfragen für dramatische Autoren, Fragen, welche in Deutschland noch immer dem Belieben und der Willkür der theatralischen Machthaber anheimgegeben sind, in Frankreich von den Gerichten endgültig und zu Gunsten der Autoren entschieden worden. Gleich eine der ersten Fragen, die von Wichtigkeit ist und oft zu Streitigkeiten Anlaß gibt, ist diejenige, ob die Directionen durch die Annahme der Stücke zur Aufführung derselben verpflichtet sind? Diese Frage kann nach allgemeinen Rechtsprincipien nur bejaht werden, und so haben es alle französischen Gerichte ohne Ausnahme in den häufigen Processen gethan, die sich an sie knüpften. Lacan, die erste juristische Autorität auf dem Gebiete der Theatergesetzgebung, entscheidet sich ebenfalls dafür, daß es die Pflicht des Directors sei, ein angenommenes Stück zu geben. „Es ist kein Zweifel", sagt er, „daß, wenn die Annahme eines Stücks dem Autor von der Direction mitgetheilt worden, der Contract unwiderruflich abgeschlossen ist. Anders verhält es sich, wenn das Stück nur unter der Bedingung von Verbesserungen und Umarbeitung zur Aufführung angenommen wurde. Dann ist die Annahme eine bedingte und zwar nicht blos an die Bedingung geknüpft, daß mit dem Stück Verbesserungen vorgenommen werden, sondern auch an die, daß diese Verbesserungen die Zustimmung der Direction finden. Ist dagegen ein Stück ohne Bedingung angenommen worden und haben die Direction und der Schriftsteller sich später über die Nothwendigkeit von Verbesserungen verständigt, so kann das Stück, wenn diese Verbesserungen der Direction nicht behagen, keineswegs abgelehnt, sondern es muß in seiner ursprünglichen Gestalt gespielt werden. Der Beweis für die Annahme des Stücks wird

nach allgemeinen Rechtsgrundsätzen geführt, die Correspondenz der Parteien kann schon genügenden Anhalt dafür bieten."

Die Entscheidung der Gerichte geht entweder auf die Aufführung des Stücks, oder auf die Zahlung einer Entschädigungssumme. Der Art. 1142 des Code schützt hierin die Ansprüche der Autoren, da er bei einer obligation de faire, en cas d'inexécution das Recht auf Entschädigung gibt. Die Entscheidungen der Tribunale gegen die Direction der Porte Saint-Martin (1818 und 1829), gegen das Ambigu comique (1829), gegen die Comédie française (1829 und 1832) lauten dahin, daß die Directionen in einer bestimmten Frist (zwei und drei Monaten, sechs Wochen u. s. f.) das Stück, um das der Proceß sich dreht, zur Aufführung bringen, wenn nicht, eine Straffumme von 2000, 3000 Frs., oder für jeden Tag der Verzögerung eine Entschädigung von 100 Frs. zahlen müssen. In einem der berühmtesten derartigen Processe, zwischen Victor Hugo und der Comédie française im Jahre 1837, verurtheilte das Tribunal de commerce und in Uebereinstimmung mit ihm die Cour de Paris die Direction, nachdem sie ihren Antrag auf Nichtigkeit der frühern abgeschlossenen Verträge verworfen hatte, an Victor Hugo die Summe von 6000 Frs. als Entschädigung für die Verzögerung der Aufführung zu zahlen, dann im Laufe von zwei Monaten „Hernani" und hierauf im Laufe von drei Monaten „Marion Delorme" zur Aufführung zu bringen, außerdem nach fünf Monaten die 15 versprochenen Aufführungen von „Angelo" zu vervollständigen, wenn nicht, dem Dichter für jeden Tag Verzögerung über den festgesetzten Termin hinaus 150 Frs. Entschädigung zu zahlen. Dieses strenge Urtheil vereinigte alle in den frühern Urtheilen vereinzelt vorkommenden Bestimmungen: eine Entschädigung für die Versäumniß der Vergangenheit, den Zwang zur Aufführung und eine eventuelle Entscheidung für künftige Versäumnisse, ja, das Tribunal verließ in der Motivirung seines Erkenntnisses sogar den juristischen Standpunkt und stellte sich auf einen

literarischen gegenüber der systematischen Ungunst, mit welcher die Comédie française plötzlich den Werken der romantischen Schule gegenübertrat; denn in seinen Motiven sprach es aus: „es sei würdig eines Volks, welches der Pflege des tragischen und komischen Dramas seinen schönsten Ruhm mitverdankt, allen Systemen der Literatur, allen Talenten ein nationales Theater zu eröffnen, wo sie, auf ihre eigene Gefahr, sich vor einem hochgebildeten Publikum zeigen und im wetteifernden Streben nach Ruhm mehr als nach Geld alle vereint zur Verherrlichung der französischen Literatur beitragen könnten." Goldene Worte eines Handelstribunals, welche bei allen deutschen Intendanten Widerhall finden sollten; denn jeder von ihnen hat sein System der Literatur, das er besonders begünstigt, während er allen andern Talenten die Thür weist. Und welche Systeme sind es oft, die sich dieser Gunst erfreuen? Die ganze Frage, über welche die französischen Tribunale zu Gericht sitzen, ist in Deutschland, dank der Schüchternheit unserer Poeten, gar nicht einmal aufgeworfen worden. Einige Intendanzen bedienen sich bei der Annahme der Stücke der Phrase, daß ihnen durch dieselbe keinerlei Verpflichtungen erwüchsen, eine Erklärung, über deren Rechtsgültigkeit im Fall eines Processes ebenfalls die Gerichte zu entscheiden hätten; andere Directionen wieder nehmen Stücke ausdrücklich zur Aufführung an und geben sie dann nicht, indem sie den Dichtern gelegentlich mittheilen, bei nochmaliger Lektüre der Stücke hätten sie den Eindruck erhalten, daß dieselben doch keinen Erfolg haben würden. Dergleichen Willkürlichkeiten sind juristisch unzulässig und offenbare Beschädigungen des geistigen Eigenthums. So kann z. B. der Dichter infolge der Annahme seines Stücks an einer ersten Bühne dasselbe von den andern Theatern zurückgezogen haben, um es dort zuerst zur Aufführung bringen zu lassen. Die Bühne zögert und zögert und legt das Stück schließlich ad acta. Wer entschädigt die Dichter für die Verluste? Stehen sie nicht rechtloser da als jeder

andere Producent? Hier handelt es sich um eine Rechtsfrage; hier mögen sie sich an die Gerichte wenden; dadurch wird sich eine feste Praxis bilden, die künftig auch einen sichern Rechtsboden schafft. Sie mögen es thun ohne Menschenfurcht im Interesse des Princips und der Sache, unbekümmert darum, ob der Intendant oder Director künftig ihren Dramen mit entschiedenem Uebelwollen begegnet. Die Directoren wechseln, doch die Werke der Dichter bleiben! Ein zweiter nicht unwichtiger Punkt ist die Reihenfolge der Aufführungen eingereichter Stücke. Es ist billig und selbstverständlich, daß diese Reihenfolge sich nach der Annahme der Stücke richtet. Die Dramatiker haben ein Recht, dies zu verlangen; denn es kann ihnen aus dem Verzuge Schaden erwachsen, besonders wenn Stücke mit einem ähnlichen Stoffe früher gegeben werden als die ihrigen. So haben die französischen Gerichtshöfe entschieden. Von Dupaty war an der Comédie française eine Tragödie in fünf Acten angenommen worden, welche in der Zeit der Kreuzzüge spielte. Die Comédie kündigte indeß vorher die Aufführung einer Tragödie von Alexandre Dumas mit dem Titel „Le Camp de Croisés" an. Dupaty nahm für sein Stück die Priorität in Anspruch, welche ihm nach der Reihenfolge der Aufnahme zukam, und verlangte von dem Tribunal de commerce, daß der Direction verboten würde, „Le Camp de Croisés" vor seiner Tragödie aufzuführen. Das Urtheil des Tribunals vom 29. November 1837 entschied zu Gunsten des Klägers. In ähnlicher Weise wurden durch einen Urtheilsspruch vom 13. Mai 1839 die Directoren der Gaîté zu 800 Frs. Entschädigung an Gresset, Mathon und Saint-Aubin verurtheilt, weil sie die beiden Vaudevilles „Sans nom" und „L'Escapade" nicht gegeben, als sie an der Reihe waren, und außerdem die Rückgabe der Manuscripte verweigert hatten. Zahlreiche Verurtheilungen fanden statt gegen Directionen, welche die Aufführung angenommener Stücke hinausgeschoben hatten; sie stellten für die Aufführungen einen bestimmten

Termin, nach dessen Ablauf den Autoren dann beträchtliche Entschädigungssummen gezahlt werden mußten.

Und wie steht es hiermit in Deutschland? Kläglich wie mit allen Rechtsverhältnissen der Dramatiker. Die Directionen geben die angenommenen Stücke in der beliebigsten Folge und finden es ganz harmlos, später angenommene Stücke zuerst zu geben, selbst wenn sie ein ähnliches oder verwandtes Thema behandeln. Doch die Apathie der Dichter trägt die Schuld an der Rechtlosigkeit ihrer Lage. Sie fühlen sich durch die Aufführung ihrer Stücke bereits so geehrt und beglückt, daß sie himmelweit davon entfernt sind, in Bezug auf den Termin dieser Aufführung irgendwelche Schwierigkeiten zu machen. Wenn sie in Fällen, wo ihr Recht in offenkundiger Weise verletzt wird, Protest erhöben, zuerst bei den Directionen und dann bei den Gerichten, so würde sich ihre Lage wesentlich verbessern; sie würden in allgemeinen Rechtsgrundsätzen und in der Anerkennung derselben durch die Gerichte einen mächtigen Schutz gegen die Willkür der Theaterdirectionen finden.

Mit welcher Sorgfalt die Dramatiker in Frankreich die Proben ihrer zur Aufführung bestimmten Stücke leiten, ist hinlänglich bekannt. Die äußern Festsetzungen in Betreff der Stunden und Tage der Proben sowie der Zahl derselben sind eine Sache der Direction. Dagegen hat der Autor das Recht, bei allen Proben zugegen zu sein, über das Spiel der Schauspieler seine Bemerkungen zu machen, sie in seine Intentionen einzuweihen und seine Ansichten über Decorationen und Costüme mitzutheilen. Seine Stellung ist nur eine berathende in Bezug auf alle diese Punkte; ein Recht zur Klage erwächst ihm nur dann, wenn eine Direction durch grobe Nachlässigkeit oder böswillige Absichten selbst den Fall eines Stücks verursacht hat, wenn sie dasselbe zur Aufführung brachte, ehe die Darsteller ihre Rollen gelernt hatten, oder wenn sie Costüme oder Decorationen benutzte, welche ungeeignet waren und das Misfallen des Publikums erregten. Nach französischen Begriffen

würden indeß die meisten Stücke an den deutschen Stadttheatern zur Aufführung kommen, ehe die Darsteller ihre Rollen kennen. Denn was sind drei oder vier Proben, mit denen sich hier die Regie zu begnügen pflegt, gegen die 30 und 40 Proben, welche der Aufführung eines französischen Dramas vorausgehen? Bei allen diesen Proben ist der Dichter gegenwärtig und seine wenn auch nur berathende Stellung wird doch respectirt als die entscheidende. Da wird jeder Satz zergliedert, der logische und ethische Accent, die leiseste Tonfärbung in Betracht gezogen, die Stellung der mitwirkenden Personen in jeder Scene, in allen Wechseln des Dialogs und der Situation mit einer fast ans Kleinliche streifenden Genauigkeit bestimmt. Das Drama wird nicht gegeben, ehe nicht das Tüppelchen auf dem i seine feste und unwandelbare Stellung gefunden hat. Man mag in diesen sorgfältigen Vorstudien eine gewisse Unfreiheit finden, die an das Gliederwerk eines Mechanismus erinnert; das Genie der einzelnen Darsteller mag sich sträuben gegen einen von außen kommenden Zwang, das Ensemble wird dafür stets eine feindurchdachte, wohlerwogene Harmonie zur Schau stellen, in welcher auch die mittelmäßige Kraft in anständiger und förderlicher Weise ihre Stelle einnimmt. Sollte sich trotz der 30 Proben noch eine Unsicherheit fühlbar machen, so wird sie durch die zahlreichen Wiederholungen der erfolgreichen Aufführung selbst gewiß beseitigt.

Die Gegenwart der Dichter bei den Proben bedingt indeß einen Zeitverlust für dieselben, der eben nur durch die glänzenden pecuniären Erfolge vergütet werden kann; denn ein erfolgreiches Stück darf auf 2—300 Darstellungen rechnen. Auch bei den ersten Aufführungen hat der Dichter das Recht, der Darstellung hinter den Coulissen beizuwohnen, um den Eifer der Schauspieler anzuregen, ihnen seine letzten Unterweisungen zu ertheilen, die Inscenirung zu überwachen und alles anzurathen, was der Augenblick erfordert. Die Zahl der Aufführungen ist für den Fall eines günstigen Erfolgs in der

Regel contractlich festgesetzt, sonst besteht keine gesetzliche Verpflichtung für die Directionen zu einer bestimmten Zahl von Wiederholungen. Im Fall eines entschiedenen Miserfolgs dürfen Director und Schriftsteller den Vorhang fallen lassen. Der Director allein darf dies nur dann auf seine Gefahr thun, wenn sonst Störungen der öffentlichen Ordnung in sicherer Aussicht ständen. Ist ein eclatanter Miserfolg aus einer nachweisbaren Cabale hervorgegangen, so kann der Director sich nicht der Verpflichtung entziehen, das Stück zu wiederholen. In der Regel wird ein Stück auch nach einem ungünstigen Erfolge noch einigemal aufgeführt. Diese „essais" sollen die Stichhaltigkeit der öffentlichen Meinung in Betreff eines Dramas ergeben. In der That ist in neuester Zeit selten ein Stück zur Aufführung gekommen, wo sich nicht im Publikum eine Opposition zeigte, welche den Erfolg mindestens zweifelhaft erscheinen ließ. Man zischte und pfiff bei der ersten Aufführung von Vacquerie's „Le fils" im Théâtre français; gleichwol bewährte sich das Stück später als erfolgreiches Repertoirestück. Victorien Sardou's „Maison neuve" erging es nicht besser bei der première représentation im Vaudeville — dennoch hielt sich auch dieses Stück auf dem Repertoire. Die Kritik vermag derartige Wunden zu heilen, halbe Erfolge zu ganzen zu stempeln, Miserfolge selbst zu rehabilitiren. Freilich bleibt die Frage offen, ob die Zischer nicht oft recht haben und ob die kritische Anerkennung der Stücke nicht Folge der Cameraderie und verkehrter ästhetischer Principien ist.

Alle diese Verhältnisse sind in Deutschland wesentlich verschieden und zwar zu Ungunsten der dramatischen Autoren. Es beruht dies zum Theil allerdings auf dem Mangel an Centralisation, auf der größern Selbständigkeit vieler tonangebenden Bühnen. Ein französischer Dramatiker kümmert sich nicht um Lyon, Orleans und Marseille, es gibt nur eine „erste Aufführung" und diese findet in Paris statt. Die Provinzialhauptstädte werden gar nicht um ihre Meinung gefragt; sie

haben keine Stimme. Darum ist die erste Aufführung in Paris des Schweißes der Edeln werth; der Autor kann ihr einen oder zwei Monate unausgesetzt widmen. Ein Dramatiker ist immer in Paris; es ist dies einmal seine Garnison; außerhalb Paris gibt es keine dramatische Poesie. Ein deutscher Schriftsteller lebt in Berlin oder Wien, München oder Dresden, Leipzig oder Hamburg. Was hilft es ihm, wenn er durch eifrige Leitung der Proben seinem Stücke an einem dieser Theater einen durchgreifenden Erfolg sichert? Dieser Erfolg wird an jedem andern wieder in Frage gestellt; dort gibt es eine andere Inscenirung, eine andere Auffassung der Rollen; die Regie hat andere Intentionen; das Publikum ist anders gelaunt; die Kritik reitet auf andern Principien herum. Ueberdies wird seine Anwesenheit auf den Proben nicht einmal gern gesehen; der Regisseur fühlt sich dadurch in seiner Amtswürde gekränkt, der Darsteller seinen schöpferischen Genius durch irgendeine erläuternde oder kritische Bemerkung beeinträchtigt. Und was soll überhaupt der Dichter bei drei oder vier Proben nützen? Auf der ersten haben die Schauspieler in der Regel ihre Rollen nicht inne; auf der letzten muß schon alles feststehen für die Aufführung und wird jede Aenderung mit Recht als eine Störung empfunden. So ist die einzig berechtigte Leitung der Proben durch die Dichter, wie sie zur Zeit der classischen Bühne Athens und zur Zeit des Shakspeare-Theaters stattfand, wie sie gegenwärtig in Paris volle Geltung hat, in Deutschland eine Unmöglichkeit. Auch die Zahl der Wiederholungen im Falle des Erfolgs wird nicht contractlich festgestellt, sondern dem Belieben der Directionen anheimgegeben. Gleichwol bietet sich auch hier für contractliche oder gesetzliche Bestimmungen ein maßgebendes Princip. Es gilt, ein billig erwogenes Minimum der Einnahme festzustellen, unter welches das Stück nicht herabsinken darf, ohne daß der Director von der Verpflichtung weiterer Wiederholungen entbunden ist. Die Berechtigung dazu bleibt ihm

und der neue Versuch ist um so wünschenswerther, als oft der Zufall bei dem Besuch des Theaters eine große Rolle spielt, ungünstige Tage, beliebige Concurrenzen störend mit eingreifen können, und als es namentlich die Pflicht derjenigen Directionen ist, die ihren Beruf im künstlerischen Sinne auffassen, größere Dichterwerke von Verdienst selbst gegenüber dem Widerstreben eines allzu bequemen Publikums aufrecht zu halten. Doch eine bestimmte Normirung, auf welche sich rechtliche Ansprüche gründen lassen, wird sich immer nur nach einem Minimum der Tageseinnahme richten können.

Im ganzen ist die Lage der dramatischen Autoren in Frankreich eine bei weitem günstigere als in Deutschland. Die Paläste, welche sich Scribe und Victorien Sardou von ihren Tantièmen erbaut haben und zwar der letztere nach einer nur fünfjährigen dramaturgischen Thätigkeit, geben dafür ein unwiderlegliches Zeugniß. Die deutschen Dramatiker müssen selbst Hand ans Werk legen, um den Bühnen gegenüber die ihnen gebührende Stellung einzunehmen. Der einzelne muß den Muth der Initiative bewähren und sich bei jeder Kränkung seiner Rechte an die Gerichte wenden, die Gesammtheit aber eine Association bilden, in welcher allerdings die beliebtesten Bühnenschriftsteller nicht fehlen dürfen, die ihre Mitglieder durch strenge Gesetze bindet, gegen die Theater aber das selbst mit dem Interdict gewaffnete Recht einer das Gesetz dictirenden Oberhoheit ausübt.

Wir haben die Vorzüge der französischen Theaterorganisation namentlich auch in Bezug auf die dramatischen Autoren hervorgehoben. Daß durch solche Institutionen indeß nicht die Blüte der dramatischen Literatur mit Nothwendigkeit gefördert wird, das beweist das Drama des second empire, welches durchaus keinen Höhepunkt der Entwickelung des Dramas be-

zeichnet. Seine ganze Physiognomie trägt den Ausdruck der Mittelmäßigkeit an der Stirn. Kaum erheben sich höher begabte Talente über das Durchschnittsniveau, unter welches auf der andern Seite auch die Stümper nicht allzu tief herabsinken. Gleichwol bietet das Drama viele interessante Seiten nicht blos für jene Betrachtung, welche das culturhistorische Element in den Vordergrund stellt, sondern auch für eine dramaturgische Auffassung, der es auf die dramatischen Compositionsgesetze und auf die Technik des Dramas ankommt.

Die beiden Schulen der französischen Literatur, die classische und die romantische, haben einer dritten Platz gemacht, die man als die realistische bezeichnen könnte. Sie nimmt einen Indifferenzpunkt zwischen beiden ein, aber auf einer niedrigern Stufe der künstlerischen Scala. Im ganzen beobachtet sie die Regeln der classischen Kunstform, während sie wie die romantische Schule moderne Interessen und Probleme in ihre Dramen hineinarbeitet. Dem jugendlichen Ansturm der romantischen Schule war eine Zeit lang die Classicität, waren die großen Dichter aus der Zeit Ludwig's XIV., ihre Nachzügler aus der Zeit Ludwig's XV. und die jüngsten Classiker der Revolution und des Kaiserreichs unterlegen. Der Strom einer freiern geistigen Bewegung war auf die Bühne gedrungen, das starre Gesetz einer beengenden und unberechtigten Technik gebrochen, die vorwiegende Herrschaft der antiken Dramenstoffe, zu denen die Revolution und Napoleon selbst noch eine Art geistiger Wahlverwandtschaft empfanden, beseitigt. Politische und sociale Tendenzen, auf romantischem Hintergrunde, in Stoffe maskirt, welche der Gegenwart zeitlich fern lagen, drängten sich mit revolutionärer Glut auf die Bühne. Die Sprache warf die conventionelle Phrase ab und pflückte gleichsam frische Phantasieblüten, deren Strauß etwas bunt aussah, hin und wieder grotesk gemahnte, aber doch etwas Duftiges hatte und wie mit narkotischem Duft berauschte. Auch die Bühne erfreute sich einer größern Freiheit; sie

wechselte ihre Decorationen, sie begann mitzuspielen, während sie im classischen Drama nur ein unwandelbarer todter Rahmen blieb. Alle diese Neuerungen durfte man um so weniger gering anschlagen, als die Dichter sich durch die großen Muster der englischen und deutschen Literatur zu ihren Stücken hatten begeistern lassen, als es der Genius echter Poesie war, der gegen ein hohles, längst zur Fessel gewordenes Schema Protest einlegte.

Doch dem gewaltigen Sturm und Drang fehlte das rechte Maß; der wilde Strom fand kein behagliches Bett. Die Contraste waren in diesen Stücken auf eine Spitze getrieben, welche den Eindruck künstlerischer Schönheit verkümmerte; die Einkleidung war eine phantastische, zum Theil ungeheuerliche. Das historische Drama selbst streifte wie in Victor Hugo's „Cromwell" an die Formlosigkeit, welche das berechtigte Maß der Bühne verschmähte. Das Aparte, märchenhaft Groteske, das Schreckliche, buckelige Helden, bluttriefende Scharfrichter u. s. f. wurden in den Werken der Nachahmer ebenso schematisch wie der Kothurn in den Werken der classischen Tragödie. Zur Klarheit des echten historischen, politischen und socialen Dramas vermochte die romantische Schule nicht durchzudringen. Gleichwol waren ihre Anläufe dazu grandios und ihre Talente, wie das Victor Hugo's, Talente vom ersten Range.

Ein Rückschlag blieb nicht aus; die Bühne reagirte auf die Literatur. Der Genius der Rachel verhalf noch einmal den Classikern zum Siege auf den weltbedeutenden Bretern. An die Vorkämpferin begann sich eine neue Schule anzulehnen, welche zur Einfachheit der classischen Formen zurückkehrte, wenngleich sie selbst in die antiken Stoffe eine pikantere und bewegtere Diction mit hinübernahm und die effectvollen Gruppirungen der Romantiker nicht verschmähte. Gleichwol konnte die Tragödie keinen rechten Boden gewinnen. Auf den Boulevardsbühnen wucherte die Romantik noch fort, indem

gerade die Ausschreitungen der Schule zu einem Kanon erhoben wurden, welcher den Erfolg verbürgen mußte. Das Verzwickte und Scheußliche war hier am beliebtesten; die Criminaldramatik stand in Blüte. Der poetische Stil wurde aufgegeben der phantastische Duft verschmäht, der Contrast und der Effect ins Crasse übertrieben.

Inzwischen bildete sich der Niederschlag aus der classischen und romantischen Richtung im Genre der comédie larmoyante aus, welche das tonangebende, das ausschließliche Genre des gegenwärtigen französischen Dramas ist, das Genre, durch welches dasselbe eine europäische Wirkung ausübt. Man kann dies Genre zum Theil auf die haute comédie von Molière zurückführen. In Wahrheit ging es aus den dramatischen und dramaturgischen Reformbewegungen des vorigen Jahrhunderts hervor, für welche England in den bürgerlichen Trauerspielen Lillo's und Moore's die Initiative ergriff, welche in Deutschland in Lessing's „Miß Sarah Sampson", in den Stücken von Lenz, Iffland, Kotzebue eine nennenswerthe Pflege fanden, deren Mittelpunkt aber Frankreich und in Frankreich selbst Diderot blieb. Die französischen Hof- und Staatsactionen in ihrem aufgedunsenen Stil riefen einen Gegenschlag hervor, der sich gerade in Frankreich am lebendigsten geltend machte; gegen die starren Normen Boileau's wandte sich Kritik und Production mit gleicher Emancipationslust. Den Fürsten und Helden der antikisirenden Tragödie stellte man die Menschen der bürgerlichen Gesellschaft gegenüber. Das Urtheil, welches man über das damalige bürgerliche Drama fällen konnte, gilt auch noch von dem heutigen. Es ist berechtigt, insoweit es Sitten, Gedankenrichtungen, die Empfindungsweise der Zeit als den Spiegel des Jahrhunderts wiedergibt, berechtigt gegenüber den vornehmen Bestrebungen, in der dramatischen Poesie mit Hülfe des akademischen Kunststils ein Ragout aus dem Schmause aller Zeiten zu brauen. Seine Einseitigkeit aber liegt darin, daß es nicht die Zeit in ihren höhern Ideen erfaßt, nicht in

ihren großen politischen und socialen Bewegungen, sondern nur in den Verwickelungen des Familienlebens, gewissermaßen das Jahrhundert nur in Schlafrock und Pantoffeln schildert.

Destouches (1680—1754) war der eigentliche Begründer der comédie larmoyante, welche nicht Bewunderung, sondern Rührung erwecken wollte. Ihm folgte Nivelle de Lachaussée (1692—1754), welcher der comédie larmoyante auch den Zunamen „intéressante" gab. Von Destouches ist der „Philosophe marié" in diesem Stil gehalten, von Nivelle „Le préjugé à la mode", „Mélanide", „La fausse antipathie" u. a. Diderot selbst knüpfte weniger an die comédie larmoyante an, als an das bürgerliche Trauerspiel der Engländer. Er suchte eine Mitte zwischen der haute tragédie und der haute comédie, die er als le drame sérieux bezeichnete. In den drei Unterhaltungen, welche er seinem ersten Drama „Le fils naturel" beifügte, findet sich folgende Charakteristik dieser Gattung: „Jede dramatische Composition wird interessiren, in welcher, ohne eine Lächerlichkeit, die das Lachen herausfordert, ohne eine Gefahr, die schaudern macht, der Gegenstand wichtig ist, die Handlung durch plötzliche Unfälle und Verlegenheiten fortschreitet und der Dichter den Ton trifft, den wir bei ernsten Angelegenheiten anschlagen. Da diese Handlungen die im Leben gewöhnlichsten sind, so wird die ihnen gewidmete Gattung die nützlichste und umfassendste sein. Man kann sie die ernste nennen: le genre sérieux. Nach Begründung dieser Gattung wird es in der Gesellschaft keinen Stand, im Leben keine wichtige Handlung geben, die man nicht auf irgendeinen Theil des dramatischen Systems beziehen könnte; denn dies System wird in der ganzen Möglichkeit seiner Ausdehnung die Wahrheit und die Chimäre, die Welt der Phantasie und die Welt der Realität umfassen." Wir citiren diese Stelle nach Rosenkranz und seinem Werk über Diderot. Der königsberger Aesthetiker begleitet dieselbe mit einem Commentar, der eine treffende Kritik der Diderot'schen Theorie und damit der

ganzen, noch jetzt in Frankreich dominirenden Gattung enthält: „Diderot fiel darauf, die Indifferenz des Tragischen und Komischen zum Ausgangspunkt seiner Theorie zu machen. Das ernste Drama soll nach ihm weder tragisch noch komisch sein, wenn es auch nach der einen oder der andern Seite hinneigen wird, d. h. Diderot erkennt selber, daß eine jede Handlung, die nicht einen moralisch gleichgültigen Inhalt hat, nur dadurch poetisch werden kann, daß sie einen tragischen oder komischen Widerspruch in sich schließt, der also auch eine entsprechende Auflösung haben wird. Eine Handlung, welche nicht eine tragische oder komische Qualität hätte, würde nicht dramatisch sein können. Die Grade der Intensität können natürlich sehr verschieden sein, allein diese quantitative Differenz vermag keine besondere mittlere Gattung zu begründen. Der abstracte Begriff des Dramas freilich ist gleich sehr in der Tragödie wie in der Komödie enthalten; aber sowie er sich realisiren will, muß er in die eine oder die andere Form übergehen. Die Tragödie kann zum Schauspiel werden, wie wir im Deutschen das ernste Drama Diderot's benennen, aber sie wird das Princip der Handlung ausmachen müssen. Eine völlige Neutralisirung des Tragischen und Komischen ist nur in einer poetisch gleichgültigen, gewöhnlichen, interesselosen Handlung denkbar." Uebrigens wurde die Diderot'sche Theorie alsbald von Voltaire acceptirt, namentlich in der Vorrede zum „Enfant prodigue".

Wir sehen, der Stammbaum der heutigen Comédie ist ein alter, ja er läßt sich ohne Zwang bis zu Terenz und Menander zurückführen. Auch die Bezeichnung Comédie für alle Stücke, deren Helden nicht historisch, politisch, social hervorragende Persönlichkeiten sind, ist in Frankreich längst eingebürgert, sodaß auch das bürgerliche Schauspiel in das Gebiet der Comédie gehört. Was die Fortentwickelung des bürgerlichen Rührstücks seit Diderot's Zeiten betrifft, so war die Französische Revolution demselben nicht günstig; die Größe

schreckensvoller Ereignisse ließ so weinerliche und kleinliche Rührungen nicht aufkommen. Auch die Zeit Napoleon's, eine Zeit kriegerischer Heldenthaten, regte mehr die Nachahmer Corneille's an, für welchen der Kaiser selbst die wärmsten Sympathien empfand, als die Sittenmaler des bürgerlichen Lebens. Während der Restauration begann die Blütezeit der Romantiker, deren phantasievolle Talente natürlich mit der Nüchternheit des Diderot'schen drame sérieux nichts gemein hatten, sondern die weiten Perspectiven, die großen Horizonte, die kühnen Leidenschaften, die erschütternden Scenen liebten. Diese Schule herrschte auch noch zur Zeit der Julidynastie, wo sie indeß ihre Herrschaft mit Scribe theilte, einem in allen Sätteln gerechten Bühnenvirtuosen, der indeß doch bedeutender und glücklicher war in der ironisch heitern Comédie als in der Comédie larmoyante. Die letztere erhielt ein entschiedenes Uebergewicht erst im Zeitalter des second empire, indem sie sich mit allen zersetzenden Elementen der Cultur sättigte, welche durch das neue Régime entbunden wurden.

Diese Thatsache erklärt sich von selbst. Nach der idealen Begeisterung, welche die Februarrevolution hervorgerufen, einer unleugbaren Begeisterung für den Fortschritt und alle höhern Ziele der Menschheit, folgte ein Rückschlag der öffentlichen Stimmung, welche aus der Vereitelung aller dieser Bestrebungen und aus dem Siege der Gewalt hervorgehen mußte. Die andauernde Befestigung des Cäsarismus wirkte immer lähmender auf den Aufschwung der Geister und unterband die Lebensader der Begeisterung, der rasch auflodernde Sinn der Franzosen ist ebenso rasch herabgestimmt und aus der Bahn gelenkt. Der zurückgetretene Enthusiasmus wirft sich in verhängnißvoller Metastase auf die innern Organe, wo er verzehrend wirkt. Der Ruhm vorübergehender Kriegsthaten sicherte zwar die Herrschaft des neuen Cäsar, aber er blieb gleichsam ein Ruhm der Armee, welcher die Nation erfreute, ohne sie zu stärken und zu heben. Der heiße Thatendrang

der Jugend und ihr Ehrgeiz fanden keine Befriedigung in einer öffentlichen Laufbahn, deren höchste Würden sich nicht der nationalen Sympathien erfreuten. Der freien Bewegung der Geister waren nach allen Seiten hin Schranken gestellt und die organisatorischen Großthaten der Regierung konnten dafür keinen Ersatz bieten, weil es ihnen eben an jener echten Größe fehlte, die nur in der Begeisterung eines ganzen Volks Wurzeln schlägt.

So wurde ein Theil der besten Kräfte brach gelegt, viele wandten sich blasirt oder auch am Weltlauf verzweifelnd von den öffentlichen Interessen ab. Wo sollte die dramatische Muse den Stoff und die Empfänglichkeit suchen für das historische Drama, für große Charaktere und Entschlüsse? Die strenge Theatercensur machte die Behandlung eines Stoffes unmöglich, aus welchem auch nur entfernte Beziehungen auf das gegenwärtige Regiment sich herauswittern ließen. Der Verzicht auf die große geschichtliche Tragödie könnte, selbst wenn die geeigneten Talente dazu vorhanden wären, doch aus äußern und innern Gründen entschuldigt werden. Die Lebenslust und Genußsucht nahmen indeß in gleichem Verhältniß zu, wie die daniedergehaltenen idealen Neigungen abnehmen mußten. Gegenüber diesen Ausschreitungen zeigte sich die Regierung nicht nur tolerant, sondern sie begünstigte dieselben in jeder Weise. Die Faust des Quartier latin wurden streng im Zaum gehalten; die Don Juan der Boulevards durften frei ihren Neigungen den Zügel schießen lassen. Das Geld als das große Mittel des Genusses wurde mit namenloser Hast und Gier gesucht. Der Börsenschwindel blühte schon unter der Julidynastie; er nahm nach einer kurzen Unterbrechung durch die Februarrepublik unter dem Kaiserthum einen neuen Aufschwung. Namentlich das erste Jahrzehnt desselben war die Blütezeit der Coulisse; die unermeßlichen und oft unsinnigen Speculationen des Crédit mobilier erinnerten an Law's Mississippigesellschaft, und vor Tortoni konnte man sich in die

Rue Quincampoix versetzt glauben. Der Genuß selbst aber culminirte in dem freien Verkehr mit den Frauen. Eine ganz neue Gesellschaft bildete sich aus dem Lorettenthum der Julidynastie, die weibliche Halbwelt als eine bis zu einem gewissen Grade berechtigte Gesellschaftssphäre, die aus ihrem Halbdunkel heraus immer mehr ans Licht trat. Es war eine Welt der Schönheit, des Glanzes, des Zeitungsruhms, auf welche die Damen der ganzen Gesellschaft eifersüchtig zu werden anfingen. Diese Hetären bedrohten die Ausschließlichkeit der Ehen, es waren parasitische Liebesexistenzen, die neben ihnen gediehen und das schüchterne Glück derselben oft in Schatten stellten. Ein neuer Code des socialen Glaubens und der socialen Ehre schien sich zu bilden; und diesen Aspasien zur Seite traten die Phrynen, welche die Theorie der öffentlichen Schamhaftigkeit untergruben und durch Schaustellungen unverhüllter Reize eine eigenthümliche Wiedergeburt des Hellenismus in Scene setzten.

Das waren die Elemente, welche die Comédie des second empire sich aneignete. Das Geld, die Ehe, die freie Liebe in den Conflicten, welche durch ihre gegenseitige Berührung hervorgehen, bilden die Factoren der dramatischen Dichtung. Meistens sind diese Conflicte ernster Art und angemessen dem Diderot'schen drame sérieux, selten werden sie heiter und satirisch behandelt. Man kann sagen, diese Elemente sind feststehend, aus ihrer Versetzung bildet sich jedes neue Drama. Es würde unschwer sein, alle Varianten auf ein bestimmtes Schema zurückzuführen. Die Ehefrau getäuscht oder täuschend, der Ehemann getäuscht oder täuschend, die Courtisane entsagend oder zu Grunde richtend, bereuend oder fortsündigend — schon unter diese wenigen Formeln lassen sich ein Dutzend französischer Dramen unterbringen. Nehmen wir hierzu die liederliche Mutter einer anständigen Tochter oder umgekehrt, den liederlichen Vater eines anständigen Sohnes oder umgekehrt, wobei sich die Aeltern von schlechten Sitten für ihre Kinder opfern und dadurch wieder unsere Sympathie gewinnen, so haben wir

ein neues Dutzend von Stücken auf seinen wahren Gehalt reducirt. Dazu kommen noch die Maschinengötter der dramatischen Katastrophe: Gewinn und Verlust an der Börse oder Duelle, und wir haben das ganze Recept einer neufranzösischen Comédie. Die Conflicte, in welche Gatte und Gattin, Aeltern und Kinder gerathen, sind aber in der Regel ernster und tragischer Art, ja sie entsprechen ganz dem Kanon des Aristoteles, welcher derartige Stoffe zu wählen anräth. Wie ist aber eine befriedigende Lösung dieser Conflicte möglich, welche die Hörer nicht mit der Wucht des Tragischen erdrückt? In dem versöhnenden Schluß, der das Publikum mit keiner zu herben Empfindung entläßt, liegt in der That die Schwäche dieser neuen französischen Comédie. Glücklicherweise haben wir in Deutschland ein Vorbild, welches uns das ganze Verfahren dieser Komödiendichter anschaulich machen kann. Es ist dies Kotzebue's „Menschenhaß und Reue", ein Stück, das sich in Frankreich lange Zeit hindurch nicht minder eingebürgert hatte als in Deutschland. Die Versöhnung Mainau's mit seiner ehebrecherischen Gattin Eulalie ist eine Schlußgruppe, die sich in sehr vielen neuen Comédies wiederholt. Selten enden die Stücke mit einer Dissonanz, die natürlich nicht in einem Dolchstich, sondern in einer Resignation besteht. Der Ehebruch läßt ja überhaupt verschiedene Schattirungen zu, von dem vermeintlichen, platonischen und versuchten bis zum flagranten, von dem Ehebruch des Mannes, dem ja das französische Gesetzbuch sogar Straflosigkeit zusichert, wenn der Mann nicht eine Concubine in der eigenen Wohnung unterhält, bis zum Ehebruch der Frau, welcher vom Code mit minder günstigen Augen angesehen wird. Nach diesen Schattirungen richtet sich nun auch die Schwierigkeit eines beruhigenden Abschlusses, welcher den Dramatikern des neuen Frankreichs bisweilen schlaflose Nächte bereitet.

Wenn wir die Einförmigkeit der dramatischen Schablone, nach welcher alle diese Comédies gearbeitet sind, wenn wir die

mehr mislichen und peinlichen, als großartigen Verwickelungen derselben ins Auge fassen: so müssen wir uns in der That fragen, wodurch dieselben dennoch eine so fesselnde und spannende Wirkung erzielen, wie ihre thatsächlichen Erfolge beweisen? Sind die Dichter Genien ersten Ranges, welche auch den anscheinend spröden und widerstrebenden Stoff durch die Macht und den Zauber ihrer Schöpferkraft bändigen? Verstehen sie es, uns durch diese nur von leisen Wellen gekräuselte Oberfläche des socialen Lebens in jene Tiefe blicken zu lassen, in welcher sich die ewigen Probleme der Menschheit verbergen? Nein, so schöpferische Kraft, so tiefsinnige Weltanschauung ist diesen Autoren nicht eigen! Zwei Vorzüge sind es, welche der neufranzösischen Comédie ihre unleugbaren Erfolge sichern: eine vorzügliche dramatische Technik und eine feine geistige Beleuchtung.

Gegenüber der hin- und herschweifenden Geistreichigkeit und Formlosigkeit unserer deutschen Dramatiker, welche bald nach altenglischen und spanischen, bald nach altclassischen und französischen Mustern dichten und oft alle Stilarten durcheinandermischen, muß eine feste, scharf ausgeprägte Bühnentechnik als eine der Entwickelung des Dramas günstige Grundlage betrachtet werden. Es kann nur in Deutschland vorkommen, daß selbst hervorragende Talente absolute dramatische Misgeburten hervorbringen, weil hier Zerfahrenheit und Rathlosigkeit für Attribute des Genius gelten. Jeder glaubt hier von vorn anfangen zu müssen, jeder will sich eine neue Form schaffen, die unzertrennlich mit seiner Begabung verwachsen ist. In der Anlehnung an ein gegebenes fertiges Schema würden unsere hochfahrenden Kraftgeister eine Beeinträchtigung ihrer Dichterwürde von Gottes Gnaden sehen. Dagegen zeigt das Lustspiel Shakspeare's, der mit allen Gleichstrebenden die gleiche Technik beobachtete, wie sie von den Bedingungen der altbritischen Bühne dictirt wurde, der vielfach andere Stücke überarbeitete und gleichsam mitten in einer kameradschaftlichen

Production stand, daß die äußere Technik kein Hemmniß des Genius ist. In Deutschland haben wir nur in den historischen Tragödien Schiller's mustergültige Vorbilder, die nicht gering zu schätzen sind gerade in Bezug auf ihre Technik und deshalb auch eine nachhaltige Wirkung ausübten, während Goethe in seinen Dramen, in „Götz", „Egmont", „Clavigo", „Faust", „Tasso" eine verwirrende Fülle von Tönen anschlug, die auf eine feste Formbildung der dramatischen Technik keinen günstigen Einfluß ausüben konnte. Diese Technik des französischen Dramas ermöglicht auch dem minder begabten Schriftsteller Erträgliches und Verwendbares zu liefern. Sie besteht zunächst in der Regelmäßigkeit der scenischen Anordnung, welche im Gegensatz zu dem springenden Scenenwechsel der Shakspeare'schen Bühne die Verwandlungen in den Acten verschmäht, und wenn sie auch die ganze Handlung nicht auf einer und derselben Art fixirt, doch für die verschiedenen Acte nur wenig auseinanderliegende Oertlichkeiten wählt. Auch in Bezug auf die Zeit ist die Handlung gewöhnlich auf kurze Fristen zusammengedrängt. Die Freiheiten der romantischen Schule haben hierin keine Folgen gehabt. Die Comédie beobachtet die Aristotelischen Einheiten. Nur einige von den spätern Stücken Scribe's, z. B. „Les trois Maupins", machen eine Ausnahme. Selbstverständlich haben die Effectdramen der Boulevards sowie die Féeries sich nicht nach dem Gesetz der Comédie zu richten. In ihnen treiben die Verwandlungen der Decorationen ihr freies, oft auf selbständige Wirkung berechnetes Spiel; ja die Bühne wird oft in einer und derselben Scene zu oberst und zu unterst gekehrt. Die Beobachtung jener Freiheiten gewährt der dramatischen Composition einen äußern Zusammenhalt, welcher fast nirgends in der neuen Comédie vermißt wird. Die Motivirung ist sorgfältig; alle Verwickelungen der spätern Acte werden rechtzeitig eingeleitet. Das Gehen und Kommen der Personen in jedem Auftritt hat seinen gutberechneten Grund, mag er auch oft nur in den äußerlichen Besorgungen

häuslicher und bürgerlicher Geschäftigkeit liegen. Die Intrigue, mag sie nun einfacher oder mehr verwickelter Art sein, wird immer so geführt, daß sie das Interesse und die Spannung erregt. Doch ist die Meisterschaft Scribe's in der Schürzung des Knotens von seinen Nachfolgern nicht erreicht worden. Es ist bekannt, wie Scribe als Zuschauer bei einem eigenen ältern Stück, das ihm nicht mehr ganz in der Erinnerung war, selbst ausrief: „Ich bin doch neugierig, wie ich mich da herausgewickelt haben werde.“ Und gewiß hat er sich am Schluß selbst bewundert als einen Teufelskerl, bei dem kein Ding unmöglich ist. In diesem Bühnenspiel der dramatischen Intrigue beruht ein Theil der höhern Magie, welche die Lustspieldichter des second empire ausüben. Man darf ihnen dabei nicht einmal abenteuerliche Wagnisse, welche die Grenzen der Wahrscheinlichkeit überschreiten, zum Vorwurf machen; es handelt sich dabei nicht um neue und unerhörte Dinge; es ist die geschickte Gruppirung, die Antheil heischende Verknüpfung einer meist alltäglichen Handlung, wie sie sich oft genug hinter den vier Pfählen des pariser Salonlebens abspielt, es ist die leise Steigerung, die unmerklich unsere Sinne gefangen nimmt. In diese Verknüpfungen und Lösungen hat sich allerdings viel Schematisches mit eingeschlichen: es wiederholen sich sehr oft dieselben psychologischen Motive, doch sind sie so geschickt maskirt, daß ihre Wiederholung minder auffällig erscheint. Zu dieser Technik muß auch die correcte Behandlung der Sprache mitgerechnet werden. Man darf dabei nicht vergessen, daß die haute comédie in Frankreich sich noch heutigentags wie zu den Zeiten Molière's zum großen Theil des Verses bedient und dadurch eine Idealität der Form gewinnt, die unserm deutschen Lustspiel fehlt. Dieses ist einer so breiten Prosa verfallen, daß selbst eine künstlerische Wiedergeburt desselben im Vers anfangs auf Widerspruch stoßen würde. Wir sind hierin weit hinter Kotzebue und Müllner zurückgegangen. Und doch gibt der Vers auch dem Humor, dem Witz, der Satire einen

monumentalen Charakter, einen Zug des Bleibenden. Der deutsche gereimte Jambus mit freiwechselnden Füßen würde am besten dem französischen Alexandriner entsprechen. In der That sollten wir hierin von den Franzosen lernen. Aus den nach dem Französischen zurechtgemachten Bühnenstücken ersehen wir freilich nicht, daß die Ponsard, Augier, Doucet u. a. ihre Lustspiele zum Theil in Versen schreiben, welche nach einer classischen Haltung streben und den Autoren einen Platz in der Akademie gesichert haben.

Als den zweiten Vorzug der neufranzösischen Comédie erwähnten wir die feine geistige Beleuchtung. Die Comédie ist zwar im wesentlichen Familienlustspiel wie das deutsche; doch das letztere ist fast ausschließlich bürgerlich-häusliches Lustspiel, während das französische auf den Namen des Salonstücks Anspruch machen darf. Das Haus isolirt, der Salon vereinigt. Am häuslichen Herd gilt nur der Familienklatsch; am Kamin des Salons werden auch die öffentlichen Interessen besprochen. Das deutsche Lustspiel hat einen privaten Charakter; in den wenigen neuen Lustspielen, welche diesen zu brechen suchen, sind die wahren Hebel des Fortschritts angesetzt. Es bleibt immer noch ein großer Schritt bis zu den idealistischen Lustspielen eines Aristophanes, jenen erhabenen Satiren auf geistige Richtungen und politische Gebrechen. Diesen Schritt verbietet in Frankreich wie in Deutschland die Censur. Doch in Deutschland fehlt meistens auch der Anlauf zu diesem Ziel. In Frankreich ist er vorhanden und mit der ausnehmenden Feinheit, welche dieser begabten Nation eigen ist, suchen ihre Dichter aus den politischen und socialen Richtungen der Zeit so viel in ihre Werke hineinzugeheimnissen, als sich irgend mit der zugemessenen Freiheit der dramatischen Bewegungen verträgt. Ob ein Hans seine Grete bekommt, ob ein Onkel oder eine Tante geprellt, ein lächerlicher Nebenbuhler aus dem Felde geschlagen wird, das sind alles Begebenheiten ohne weitere Consequenz, die im engsten Kreise abspielen und in

deren Darstellung die deutschen Dichter in der Regel alle Bemerkungen und Betrachtungen von größerer Tragweite vermeiden. In Frankreich hat die Handlung der Lustspiele meistens eine tiefere Bedeutung; der einzelne Fall spiegelt mehr oder minder deutlich mit hereinspielender Symbolik oder in klarer Durchführung ein allgemeines Problem. Es handelt sich um Fragen der öffentlichen Sittlichkeit, wie sie durch den Hazard im Spiel der Börse und der Liebe gefährdet wird, um das Verhältniß zwischen der privaten und politischen Moral, um den Kampf der geistigen Richtungen, des Paläophron und der Neoterpe, wie sie Goethe allegorisch dargestellt und wie sie ohne allegorische Hüllen das französische Leben bewegen. Viele schüchterne Fragezeichen, oft gleichsam nur in die Luft gezeichnet, heften diese neuen Comédies an die Institutionen, an Sitten und Glauben der Gegenwart; es zittert um sie gleichsam ein Duft der Reform, nichts Faßliches, nichts Formulirtes, kein Stichwort, kaum eine Tendenz; aber doch ein geistiger Hauch, ein Odem des Fortschritts, eine Ahnung der Zukunft. Jeder echte Dichter, der die Gegenwart in ihrem innersten Kern erfaßt, erfaßt damit zugleich das Geheimniß der nächsten Zukunft, wie das Mikroskop im strömenden Plasma der Mutterzelle bereits die neuen Zellenkerne erblickt. Neben der Comédie verdient das Proverbe und die Bluette, das Feuilleton der Bühne, als eine vom französischen Genius vollkommen beherrschte Domäne der dramatischen Dichtkunst betrachtet zu werden. Kein namhafter Dramatiker, der sich nicht in demselben versuchte, während viele sie aus dem Aermel schütteln! Die Lorbern Musset's und Feuillet's lassen selbst die Boulevardsdramatiker nicht schlafen. Zu diesem Feuilleton der Bühne gehört eine außerordentliche Formgewandtheit, welche sich im Zurechtschnitzen und Zuspitzen der kleinsten Situation bewährt. Das Formiren und Facettiren des Niedlichen ist eine schwierige Kunst; solche mikroskopische Organismen zu gestalten, erfordert ein scharfes Auge, eine feste und

zierliche Hand. Das darf nicht blos schweben, das muß sein Gleichgewicht haben, mindestens seine Füße, auf denen es feststeht, seine dramatische Taille; jede Scene muß sitzen wie angegossen. Hierin gerade sind die Franzosen Meister. Dasselbe gilt vom Vaudeville, von allen diesen kurzathmigen Stücken, welche bei aller Kürze doch Spannung und befriedigenden Abschluß verlangen. Die Speckstein- oder Nephritarbeiten der Chinesen allein, die 20 kleine Kugeln ineinander hineinarbeiten, oder die Leistungen der Flohkünstler, welche die hüpfenden Thierchen an kleine Fuhrwerke spannen, bieten Parallelen für diese Kunstleistungen eines feinproducirenden oder dirigirenden Esprits.

Die Tragödie im höhern Stil ist fast von den Bretern verschwunden. Neben der Comédie und den heuschreckenartig über die Breter schwebenden Vaudevilles florirt eigentlich nur doch das durch scenischen Lärm oder decorativen Schmuck fesselnde große Schaustück, mag es criminalistisch, militärisch oder feenhaft sein. Hier wird durch die Masse gewirkt, auch durch die Masse der Nuditäten, und auch die Verfasser verschwinden meist in der Masse.

Bei dieser Gleichartigkeit in Fassung und Tendenz des Dramas, soweit es nicht wie die letzten Gattungen der Volksbühne angehört, bietet eine Gruppirung der dramatischen Autoren große Schwierigkeiten dar. Gleichwol wäre es verfehlt, sie alle in Einen Topf zu werfen; es würde dies ein sehr mangelhaftes Verständniß der französischen Nationallitteratur und der kritischen Auffassung zeigen, mit welchem die Nation selbst ihren Dichtern gegenübertritt. Man ist in Frankreich weit davon entfernt, Ponsard und Augier mit dem jüngern Dumas und Victorien Sardou in Eine Linie zu stellen, so friedlich auch „Le fils de Giboyer“ und „Nos intimes“ auf dem wiener Burgtheater nebeneinander figuriren. Der Unterschied zwischen jenen Akademikern, denen das Théâtre français gehört, und diesen Dichtern des Gymnase und Vaude-

ville besteht nicht in dem Inhalt und der Richtung ihrer Dramen, sondern in der künstlerischen Form derselben. In der Form macht sich der höhere Ton geltend, in der Prosa vielleicht oft schwer für den Fremden herauszuhören, in der Pflege des Verses aber, die gänzlich außerhalb der Leistungsfähigkeit und der Intentionen jener Boulevardsdramatiker liegt, auf das deutlichste ausgeprägt. Wir dürfen deshalb von vornherein eine Gruppe von Dichtern herausheben, die wir als die Dramatiker des höhern Kunststils bezeichnen. Zu ihnen gehören sowol die Neoclassiker, die Ecole du bon sens und die akademischen Poeten, die sich ihr anschließen, als auch die Nachzügler der romantischen Schule. Ihre Theater sind das Théâtre français und das Odéon, ihr erreichtes oder erstrebtes Lebensziel einer der Sitze der 40 Unsterblichen. Nach Betrachtung dieser hervorragenden Gruppe wenden wir uns zu den übrigen Vertretern der modernen Sittenkomödie, deren Hauptabtheilung das Demi-Monde-Drama bildet. Dann bleibt uns noch der Blick auf das criminalistische und patriotische Lärmdrama, auf die Féerien und Schaustücke der großen Ausstattungsbühnen, auf Vaudeville und Posse übrig.

Von den Dramatikern der Gegenwart ist man in Frankreich gewöhnt, Francis Ponsard die erste Stelle einzuräumen. Wir können, obschon Ponsard keineswegs zu jenen hochbegabten Genien gehört, welche aus den Tiefen großartiger Weltanschauung herausdichten und eine machtvolle Gewalt auf die Gemüther der Zeitgenossen ausüben, aus zwei Gründen doch mit dieser bevorzugten Stellung Ponsard's übereinstimmen. Einmal gehört ihm in der That die Initiative zu, welche die neue Richtung einleitete; er ist der Meister der „Neoclassiker", der Ecole du bon sens, oder wie man diese Schule taufen mochte, welche wieder an die classischen Traditionen anknüpfte

und den Ausschreitungen der Romantik gegenübertrat, allerdings nicht ohne von dieser gelernt zu haben, indem sie zwar die Harmonie und künstlerische Einheit der alten Classicität zu wahren suchte, aber statt ihrer antiken Schemen Menschen von Fleisch und Blut auf die Bühne brachte. Dann aber ist Ponsard der einzige aller französischen Dramatiker, dem mit voller Klarheit das in Frankreich wie in Deutschland gleich berechtigte Ideal des neuen Dramas vorschwebt: die Vereinigung des modernen Inhalts mit der höchsten Kunstform. Für das historische Drama, das theils auf dem antiken Kothurn einherstelzte, theils in dramatischen Spectakeldramen mittelalterliche Grimassen schnitt, suchte er eine Wiedergeburt in der Wahl von Stoffen aus der Neuzeit, aus der Französischen Revolution, von deren Ideen noch unser ganzes Jahrhundert befruchtet ist. So ist Ponsard fast allein von allen französischen Dramatikern auf dem richtigen Wege, mag immerhin seine Begabung nicht ganz geeignet sein, das hochgesteckte Ziel zu erreichen.

Francis Ponsard ist geboren 1814 zu Vienne im Departement der Isère als der Sohn eines Advocaten und genoß auch hier seine erste Schulbildung, die er später in Lyon vervollständigte. Um die Rechte zu studiren, begab sich Ponsard 1833 nach Paris. Früh indeß war der Hang zur Poesie in ihm lebendig. Schon auf der Schule hatte er Verse gemacht; in Paris veröffentlichte er auf eigene Kosten eine Uebersetzung des Byron'schen „Manfred", die zwar spurlos vorüberging, doch für die Schulung seines Talents jedenfalls von großer Bedeutung war. Mochte Ponsard noch so sehr den dramatischen Altmeister Corneille verehren und in sein wuchtvolles Pathos sich hineingelesen haben — die Beschäftigung mit der genialen Dichtung Byron's mußte ihn anwehen mit dem Odem einer neuen Zeit, die glühende Naturandacht, die gedankenvolle Tiefe, die geistige Beweglichkeit derselben ihn vor dem Streben sichern, nur in die Fußstapfen jener zwar schwung- und stil-

vollen, aller doch in ihrer Formenstarrheit der Gegenwart entfremdeten Dramatik zu treten. Nach diesem verunglückten Versuche auf der literarischen Laufbahn kehrte er in seine Vaterstadt zurück, wo er sich als Advocat niederließ und gleichzeitig in einem Localblatt politische Studien veröffentlichte.

Wie es oft der Fall ist, daß man von ruhiger Warte einen klarern Einblick in den Gang der Zeiten gewinnt, als im Sturm der Bewegung selbst, so erkannte auch Ponsard, mitten in seiner kleinstädtischen Ruhe, daß am Himmel der pariser Literatur sich die Sonne der Romantik dem Untergange zuneigte. War doch in der Rachel ein neues glänzendes Talent erstanden, welches die Kerntruppen der Classicität noch einmal in unverhoffter Weise zum Siege führte. Ponsard hatte die richtige Einsicht, daß die Triumphe der dramatischen und der darstellenden Kunst gemeinsame sein müssen. Vor der Phantasie des schüchternen Provinzialen stand die Heldengestalt der Tragödie als die begeisternde Muse. An die Rachel dachte er, als er in seiner Einsamkeit die „Lucrèce" dichtete, in stiller Weihe, ein echter Poet, nur der Sache und seinen Inspirationen hingegeben. Er durfte kaum auf einen Erfolg rechnen in der Weltstadt, wo sich die glänzenden Berühmtheiten, die Victor Hugo, die Alfred de Vigny, die Lamartine drängten. Corneille und Racine mochten mit diesen wetteifern, nicht aber der junge Advocat aus Vienne. Gleichwol vertraute er sein Manuscript einem nach Paris reisenden Freunde an, der geradewegs damit zur Rachel ging. Doch die erste schmerzliche Enttäuschung sollte nicht ausbleiben. Die Rachel las das Manuscript nicht, sie gab es sogar uneröffnet zurück. Das Stück wurde nun dem Lesecomité des Odéon eingereicht; doch auch dieses Comité lehnte die Aufführung ab. Der Director Lireux indeß gewann dem Drama eine speculative Seite ab. Eben hatten Victor Hugo's „Burggraves" im Théâtre français ein glänzendes Fiasco gemacht. Ein Römerdrama in der stilvollen Haltung der classischen Tragödie konnte für sein Debut

keinen günstigern Moment finden. Es galt nur, von Hause aus das Publikum mit diesem Gesichtspunkte zu befreunden, und da die Stunde für die Neuerung eine günstige war, so begannen die Journale alsbald zu präludiren. Noch ehe das Stück zur Aufführung gekommen war, hatten sich zwei Parteien gebildet; den Hugolâtres traten die Ponsardisten gegenüber. Ponsard war zum Stimmführer einer neuen Richtung geworden, noch ehe seine Muse die Breter betreten hatte. Der glänzende Erfolg der „Lucrèce", die am 22. April 1843 zum ersten mal am Théâtre français in Scene ging, konnte nur dazu dienen, diese bereits vorher eingenommene Position zu befestigen. „Lucrèce" ist in der That ein künstlerisch entworfenes Drama von seltenem Adel in Charakteristik und Diction und kunstvoller Verknüpfung des Familiendramas mit der Staatsaction. Doch abgesehen von dem antiken Stoff und der maßvollen einheitlichen Haltung hat es mit den Dramen der conventionellen Bühne des ancien régime nichts gemein. Als Schibboleth einer neuen Partei erregte es die Oppositionslust und den Rachedurst der Besiegten. Man betrachtete es als eine Kriegserklärung gegen die Romantik, als einen Victor Hugo zugeworfenen Fehdehandschuh. „Wir müssen diese Beleidigung rächen", rief Alfred de Musset, und aus allen Feuilletons, welche der romantischen Schule ergeben waren, knatterten das Kleingewehrfeuer und die Salven einer gesinnungsvollen Opposition gegen die neuauftauchende Richtung. Nur wenige waren unbefangen genug, das Stück nicht vom Standpunkte der literarischen Partei aus zu betrachten. Lamartine erkannte es bereitwillig an, Vigny sprach über dasselbe das folgende Urtheil, welches die Literaturgeschichte ohne weiteres unterschreiben darf: „Die ganze Presse lobt die «Lucrèce» wegen ihrer classischen Eigenschaften, während ihr Erfolg nur ihren romantischen Eigenschaften zugeschrieben werden muß: den Details des innersten Lebens und der Einfachheit der Sprache,

wie wir sie bei Shakspeare im «Coriolanus» und im «Julius Cäsar» finden."

Eine Veranlassung, Ponsard's „Lucrèce" in Deutschland von neuem zu würdigen, gab das mislungene Lindner'sche Preisdrama „Brutus und Collatinus". Gegenüber der Zerfahrenheit des Stils und der Handlung, dem gänzlichen Mangel an künstlerischer Composition und an Zusammenhalt in diesem Drama muß hier der Adel der Haltung, die echt künstlerische Gruppirung, die sich in der Gegenüberstellung von Lucrèce und Tullia offenbart, die Motivirung des verstellten Wahnsinns des Brutus, der bei Lindner wie ein Irrwisch in die Handlung hineinplatzt, einen wahrhaft imposanten Eindruck machen.

Der antike Stoff war es hauptsächlich, welcher in dem Ponsard'schen Drama die Anknüpfung an die classische Schule hervorheben ließ; doch gerade für die Wahl antiker Stoffe blieb dieser erste Anlauf ohne nachhaltige Folgen. Wir wollen hier vorgreifend erwähnen, daß Ponsard selbst noch zweimal dramatische Stoffe aus dem griechischen und römischen Alterthum wählte, beidemal aber ohne die Bedeutung selbstgenugsamer tragischer Handlung. Das erste mal, 1851, brachte er ein in seiner Art einziges antikisirendes Genrebild: „Horace et Lydie ou une ode d'Horace", auf dem Théâtre français zur Aufführung. Dies einactige Duodrama ist eine genrebildliche Bluette aus dem Alterthum. Die Pointe des Stücks besteht darin, daß Horaz seiner Lydia ein Gedicht vorliest, das nicht für sie, sondern für Chloë gedichtet ist und dabei den Namen Lydiens unterschiebt. Diese kommt hinter den Betrug des Dichters, darüber Eifersüchteleien, Entzweiung, dépit amoureux und Versöhnung am Schlusse; das an und für sich unbedeutende Capriccio wird gehoben durch die Detailmalerei römischer Sitten, wie in der ersten Toilettenscene der Lydia, einem dramatisirten Kapitel aus Böttiger's „Sabina", dann

aber durch die in der That graziösen und von Horazischem Geist inspirirten Alexandriner. Horaz ist der Lieblingsdichter Ponsard's; der Geschmack und der bon sens des römischen Poeten finden bei Ponsard eine verwandte Ader. Das dritte mal wagte Ponsard nicht der Bühne ein classisches Drama zu octroyiren, ohne sich durch die Musik geleiten und tragen zu lassen. Die Tragödie „Ulysse", die 1852 am Théâtre français zur Aufführung kam, erschien mit Musik von Charles Gounod, der sich damals noch nicht durch seinen „Faust" einen europäischen Namen gemacht hatte. Göttin Minerva fehlte in diesem Stücke nicht, das nach der effectvoll arrangirten Scene mit den Freiern in dem Wiedererkennen des Ulysses durch Penelope seinen Abschluß findet. Durch die Göttermaschinerie und die Musik kennzeichnete sich das Stück als eine dem modernen Geist entfremdete Studie, welche der Poesie allein keine durchgreifende Macht zutraute und ihr die Schwesterkunst gesellte. Wolzogen, der einer Aufführung des Stücks beiwohnte, tadelt das Ueberwiegen des Melodramatischen: „Die Worte der Acteurs wurden hierdurch keineswegs gehoben, sondern nur unangenehm gedeckt. Auch erhielt das Stück durch die zu häufige Anwendung von Musik ein förmlich opernmäßiges Colorit. Namentlich störend trat dieses Vordrängen des musikalischen Elements im vierten Act beim Gelage der Freier hervor, wo der Componist sogar eine förmliche Tenorarie miteingewebt hat."

Durch die Anregung von Ponsard's „Lucrèce" wurden auch andere Autoren zur Production classischer Experimentaldramen angeregt. Herrschte doch noch damals das Gestirn der Rachel über der französischen Bühne, sodaß die jungen Dichter sich beeifern mochten, an dem Aufschwung, den sie der antiken Tragödie gab, sich schaffend mit zu betheiligen. Latour de Saint-Ybars (geb. 1809), schon früher durch seinen „Comte de Gowrie" (1836) und seine „Vallia" (1841) in der Theaterwelt bekannt, schuf für die Rachel seine „Virginie" (1845),

den Pendant zur „Lucrèce“; doch das Stück hatte nur einen halben Erfolg; es ist mehr im Geschmack der alten Classiker gehalten als die „Lucrèce“, wenngleich es sich auch nicht ganz streng an die aristotelischen Einheiten bindet. Joseph Autran (geb. 1813), lyrischer und epischer Dichter von Talent, der besonders das Meer in Liedern und Hymnen verherrlicht, ließ 1848 im Odéon ein fünfactiges Trauerspiel: „La fille de Aeschyle“, zur Aufführung bringen, das, nach der Entscheidung der französischen Akademie, den Monthyon'schen Preis mit Augier's „Gabrielle“ theilte. Ein anderer antikisirender Dichter, Jules Lacroix (geb. 1809), Verfasser zahlreicher Romane, schuf für die Rachel das Römerdrama „Valeria“ (1851), zusammen mit Auguste Macquet, und ein anderes: „Le testament de César“ (1849), erwarb sich indeß um die Wiedererweckung des antiken Dramas ein größeres Verdienst durch die Uebersetzung von Sophokles' „Oedipe roi“, welche Tragödie 1858 mit großer Sorgfalt in Scene ging. Paul Meurice (geb. 1820) hatte schon früher 1844 im Verein mit Auguste Vacquerie die „Antigone“ des Sophokles der französischen Bühne angeeignet, obwol er selbst mehr der romantischen Schule angehörte, nach Shakspeare einen „Falstaff“ und „Capitain Paroles“ für das Odéon gedichtet und später den Boulevardstheatern einen „Benvenuto Cellini“ (1852), „Schamyl“ (1854) und mehrere Effectstücke zugewendet. Bei diesen Anläufen zu einer Wiedergeburt des antiken Dramas hatte es indeß sein Bewenden; mit dem Lebensfaden der Rachel rissen auch alle die Fäden, welche das antike Drama mit der französischen Bühne der Gegenwart verknüpften. Man beschränkte sich jetzt auf die alten Unsterblichen, Corneille und Racine, die einmal zum Zwangsrepertoire des Théâtre français gehörten; die Virginien und Valerien der Neoclassiker verschwanden, um nimmer wiederzukehren. Ponsard selbst hatte inzwischen neue und zukunftsvollere Bahnen eingeschlagen.

Zwar seine „Agnès de Ménanie“ (1846) hatte einen weit

geringern Erfolg als seine „Lucrèce". Ponsard's Parteistellung war in ein immer schärferes Licht gerückt worden, als auch die Akademie im Jahre 1845 seiner „Lucrèce" den Preis für Tragödien zuerkannte, welcher 1831 gegründet worden war, gerade um die Gegenbestrebungen gegen die damals herrschende romantische Schule zu kräftigen. Die Wühlereien der romantischen Partei in den gelesensten Journalen waren um so unermüdlicher und heftiger geworden und hatten bereits angefangen, den Ruhm des jungen Poeten in vielen Kreisen zu untergraben. Der Heldin des neuen Stücks fehlte das Typische, das die „Lucrèce" trotz des entlegenen Stoffs doch zu einer populären Gestalt macht, und wenn auch ein Fortschritt darin lag, daß der Dichter den Stoff aus der Geschichte des eigenen Vaterlandes wählte, so konnte die Epoche der Kämpfe zwischen dem französischen Königthum und dem Papstthum doch kein tieferes Interesse einflößen. Man fand in der „Agnès de Ménanie" nur ziemlich abgeblaßte mittelalterliche Gobelins. Auch war der Knoten der Handlung nicht glücklich geschürzt; einzelne dichterische Schönheiten konnten für diesen Mangel nicht entschädigen. Ponsard empfand tief den Rückschlag in der öffentlichen Gunst, welche der Lebensodem dramatischer Dichtung ist. Gleichwol raffte er sich noch einmal auf und schuf, angeregt von Lamartine's „Histoire des Girondins", sein Drama „Charlotte Corday", welches 1850 am Théâtre français zur Aufführung kam. Doch blieb der Erfolg hinter dem Verdienst des Stücks zurück. Die revolutionäre Begeisterung war bereits verraucht, und Frankreich fühlte bereits, wie aus dem Palais-Elysée Zügel und Kappzaum ihm über das Haupt geworfen wurden. Die Zeit der großen Ideen, der hohen Instincte war vorüber; Helden und Heldinnen, die aus Begeisterung für eine Idee handeln, konnten keine zündende Wirkung mehr ausüben. Gleichwol schlug Ponsard in der „Charlotte Corday" den einzig richtigen Weg ein zu einer Wiedergeburt der geschichtlichen Tragödie, indem er den Stoff seines Dramas aus einer Epoche

wählte, welche von denselben geistigen Ideen und politischen Principienkämpfen bewegt wurde wie die unserige. Der Gegensatz zwischen den Girondisten und den Männern der Bergpartei ist noch heute von voller Berechtigung und tiefgreifendem Interesse. Was die Vergniaud und Barbaroux, die Danton, Robespierre und Marat verhandeln — das trifft noch immer in das Herz unserer Zeit. Echt patriotischer Aufschwung, edle Inspiration hat Ponsard die Reden seiner Helden dictirt. Die Roland spricht in den ersten Scenen wie eine echte Schülerin Plato's und erscheint zugleich als die Vorgängerin jener schönen Damen des Directoriums, einer Madame Tallien und der andern, welche die Revolution zu civilisiren suchten:

Laissons la Béotie, amis, soyons d'Athènes —

während aus Vergniaud's Reden die wehmüthige Todesahnung herausklingt:

N'effeuillons pas la rose; effeuillons le cyprès.

In der Berathungsscene der Schreckensmänner im vierten Act treten Danton, Robespierre und Marat mit scharfen Umrissen hervor. Namentlich ist die Charakterzeichnung Marat's eine vorzügliche, individuell drastisch, ohne aus dem Stil der Tragödie herauszufallen. Der Charakter der Heldin selbst dagegen erscheint nicht in seinem innersten Nerv erfaßt; er ist theils zu reflectirend, theils zu skizzirt. Der Quellpunkt der Tragödie, der Moment, in welchem, wie Jean Paul schön sagt, „der ganze Mensch That wird", tritt uns nicht mit schlaghafter dramatischer Energie entgegen. Der Charakter ist in einzelnen Reflexionen auseinandergelegt, von denen einige durch ihre Nüchternheit einen fast abschreckenden Eindruck machen, z. B.:

Il est certains moments dans le cours des États
Où la loi ne peut rien contre les attentats.

Der Monolog der Charlotte Corday im dritten Act mag uns Deutsche an den Monolog Tell's erinnern. In beiden handelt es sich um die Ueberlegung eines Mordes. Doch hat die Heldin vor dem schweizer Bogenschützen viel voraus. Ihr Motiv ist kein persönliches und ihre That ist zugleich ein Selbstopfer. Auch verurtheilt sie sich selbst:

> Un monstre tel que lui, s'il échappe à la loi,
> Craindra de rencontrer un monstre tel que moi.

Um dem etwas starren Heroismus des opferfreudigen Mädchens ein Gegengewicht zu geben, hat Ponsard einige sanftere Momente und Scenen hinzugedichtet, doch damit nur sehr äußerlich ihren Dolch mit Rosen umflochten. Die Liebe zu Barbaroux ist nicht vertieft zu einem dramatischen Motiv und die rührende Abschiedsscene mit dem unbekannten Kinde, ein Genrebild, das an die Bonnen des Tuileriengartens erinnert, erscheint als eine zu absichtlich aufgetragene Gefühlsmalerei. Auch darf man nicht verkennen, daß in Bezug auf die dramatische Technik „Charlotte Corday" weit hinter „Lucrèce" zurücksteht. Ponsard hat nicht nur gegen das conventionelle Gesetz des Théâtre français die einzelnen Acte durch Verwandlungen zersetzt; diese Verwandlungen selbst bestehen oft nur aus einem einzelnen Auftritt. So führt uns der Schluß des zweiten Acts in das Schlafzimmer der Heldin, blos damit wir sie bei ihrer Lektüre Montesquieu's belauschen und einen Monolog von ihr mit anhören, der mit einer Wendung an den Ahnherrn Corneille abschließt. Ebenso führt uns der Schluß des dritten Acts in den Salon der Frau von Bretteville, blos damit wir den Abschied der Heldin von ihrer Tante miterleben. Das Théâtre français lehnte diese scenischen Neuerungen einfach ab, indem es beide Schlußscenen strich. Ja der ganze in der That matt ausklingende fünfte Act blieb bei den Wiederholungen des Stücks fort. Die Möglichkeit, einzelne wichtige Glieder so ohne weiteres von einem dramatischen Organismus

loslösen zu können, deutet indeß auf die Gebrechlichkeit seines ganzen Baues. Das Stück hat durchaus nicht die Gedrungenheit der „Lucrèce" — es besteht aus einer Reihe von Tableaux: das Mahl der Girondisten bei Manon Roland, die Girondisten in Caen, Charlotte Corday im Garten des Palais-Royal, die Berathung der Schreckensmänner und die Ermordung Marat's, Tableaux, von denen nur das letzte dramatisches Leben und dramatische Größe athmet. Die drei großen Tragödien Ponsard's spielten in drei verschiedenen historischen Zeiten, doch sie hatten in ihrem Grundgedanken etwas Gemeinsames. Alle drei waren Illustrationen zu dem Thema: „Die Frau in der Weltgeschichte", und ihre Heldinnen, bewußt oder unbewußt im Dienst des geschichtlichen Fortschritts, opferten sich auf dem Altar der Tugend und der Freiheit.

Die kühle Aufnahme der Tragödien, noch mehr das bald erfolgende Verbot derselben nöthigten Ponsard's Talent, andere Bahnen einzuschlagen, wenn ihm nicht jede Wirkung auf die Zeitgenossen abgeschnitten sein sollte. Was den Zeitgeist gegen den idealen Aufschwung verstimmte, das waren gesellschaftliche Richtungen, die sich von selbst der Satire darboten; das war die vorherrschende Macht des Geldes, das Streben nach Gewinn, das Hazardspiel an der Börse. Ponsard ließ sich von seinem römischen Freunde begeistern; das gefällige Talent des Horaz wurde seine dramatische Muse. Er schuf zwei Stücke: „L'honneur et l'argent" (1855) und „La bourse" (1856), welche es sich beide zur Aufgabe machten, diese Verirrungen der Gesellschaft mit einer nicht bittern, nicht der Anmuth entbehrenden Satire zu geißeln. Beide Stücke hatten auf dem Théâtre français günstigen, das erste sogar einen durchgreifenden Erfolg, den sie weniger irgendwelchen Ueberraschungen der Intrigue verdankten, als dem Ton attischer Urbanität, welchen Ponsard seinen lapidaren Alexandrinern einhauchte. In der That erinnerten die Dialoge dieser Stücke an die Episteln und Satiren des Horaz und enthielten, was ein nicht genug ge-

würdigter Vorzug metrisch geadelter Lustspieldichtungen ist, viele versus memoriales, die sich dem Gedächtniß einprägten. Es war nicht blos Grazie in diesen Versen; oft sprach sich in ihnen eine edle Entrüstung aus, welche dem Zeitalter mit einem gewissen Schwung das Brandmal auf die Stirn drückte. Sein Zorn galt dem esprit positif der Epoche, die sie unempfänglich machte gegen die höhern Eingebungen der Poesie. Sein Held Georg in „L'honneur et l'argent" schildert diesen „positiven Geist" mit folgenden schlagenden Worten:

Banqueroutiers, valets, libertins, rénégats,
Fripons de toute espèce et de tous les états,
Salut! Nous nous devons un respect réciproque;
Nous comprenons l'esprit positif de l'époque.
Nous sommes des pieds-plats, oui, des marauds, d'accord;
Mais le monde est à nous; car nous avons de l'or.

Und gegenüber der Ueberschätzung, welches dem Gold in dieser positiven Welt zutheil wird, spricht Ponsard in „La bourse" das bedeutsame Wort:

L'argent, c'est un bonheur, mais ce n'est pas un titre.

Der Held des ersten Stücks ist aus glücklichen Verhältnissen in Armuth gerathen, weil er die Schulden seines Vaters bezahlt hat. Er fühlt sich plötzlich verlassen von jenen gesellschaftlichen Kreisen, die ihn bisher umgaben, und vollständig isolirt; seine edle That muß er wie ein Vergehen büßen. Offenbar ist hier ein sociales Problem in glücklicher Fassung aufgestellt. George opfert das Geld, um der Ehre zu genügen; da zeigt es sich, daß ihn mit dem Gelde die Ehre verläßt; freilich nicht die wahre unantastbare, die er im Busen trägt, doch jene äußerliche Achtung, die sonst in ihrem Gefolge zu sein pflegt. So geht ein feines, oft paradoxes Begriffsspiel, eine subtile Dialektik durch das Stück, das indeß keineswegs des warmen Lebensodems entbehrt. In „La bourse" wird

der Held Leon in der Weltstadt auf den Rath guter Freunde zu einem Börsenspieler; er hofft dadurch seine Vermögensverhältnisse zu verbessern und um so eher die Hand seiner geliebten Camilla zu erhalten. Er gewinnt anfangs, verliert aber nachher sein ganzes Vermögen. Daß er ein Gelöbniß, nicht mehr an der Börse zu spielen, das er seiner Camilla gab, gebrochen, tritt seiner Verbindung noch hemmender entgegen als sein Verlust. Erst durch Arbeit in einem Bergwerke und durch eine edle That, die er unter der Erde vollbringt, sühnt er seine Schuld und erobert sich die Hand der Geliebten. Mit Humor ist es dargestellt, wie Leon selbst seinen Schwiegervater mit ins Börsenspiel hereinzieht, ganz abgesehen von dem Bedienten, der sich auf eigene Faust mit der Coulisse in Verbindung gesetzt hat. Der Abschluß ist etwas gewaltsam, wie überhaupt das Stück einen Mangel an Erfindung bekundet; denn es ist nach einem Schema componirt, das auch der dürftigsten Phantasie zugänglich ist, wenn sie einen derartigen Stoff behandeln will. Wie in den Trauerspielen Ponsard's die politische Reflexion, so ist es in seinen Lustspielen die sociale, auf welcher die Wirkung derselben beruht. Ihnen fehlt dabei der schlagende Witz, der freie Flügelschlag des Humors; aber in graziös feiner Haltung, mit untadelhaftem Stilgepräge hält seine Muse den Ausschreitungen der Gesellschaft den Spiegel vor. Es ist der bon sens, der hier zur Ruthe greift; aber diese Ruthe steckt hinter dem Spiegel der Classicität. „L'honneur et l'argent" war von der Comédie française abgelehnt oder vielmehr nur angenommen worden, wenn der Dichter sich zu Verbesserungen entschließen wollte. Er gab das Stück dem Odéon, wo es 1853 mit einem glänzenden Erfolge in Scene ging. Es war ein Triumph, den das Stück verdiente, da in demselben die Wärme und der Adel der Empfindung über die gesellschaftliche Lüge den Sieg davonträgt. Für Ponsard hatte es die in Frankreich ehrenvollste Auszeichnung, die Aufnahme in die Akademie zur Folge.

Sie war dem Dichter um so mehr zu gönnen, als er in seiner Lebensstellung noch unter den Folgen eines mislichen Eclat litt. Er war nach dem 2. December zum Bibliothekar des Senats ernannt worden. Als indeß ein Journal ihm deshalb unwürdige Motive und den Abfall von seinen frühern Gesinnungen schuld gab, legte er diese Stelle nieder und forderte Taxile Delorde, seinen Ankläger. Möglich, daß dieser freiwillige Verzicht den edelmüthigen Gesinnungen seines Helden George die Wärme und Schärfe des Ausdrucks lieh! Hatte er doch mit demselben die selbstgewählte Armuth gemein. Die Académie française eröffnete ihm 1855 ihre Pforten; er nahm den Fauteuil in Besitz, den Baour-Lormian leer gelassen hatte. Die Rede, die er bei seiner Aufnahme hielt, feierte zwei große Dichter Frankreichs, Opfer des Undanks und der Revolution, Lamartine und Victor Hugo, und sollte vielleicht auch die Ansicht widerlegen, daß er in das Lager der Imperialisten übergegangen sei.

Auf sein Lustspiel „La bourse" ließ Ponsard 1860 eine im Vaudeville aufgeführte dramatische Trilogie in Prosa und Versen: „Cequi plaît aux femmes", folgen, eine Art von phantastischem Feenstück, keinesfalls die Domäne seines nicht allzu phantasiereichen Talents. Seine tüchtige Gesinnung zeigte er indeß auch hier in der Geiselung der socialen Misstände. Die Regierung verbot das Stück nach einigen Aufführungen. Ponsard unterwarf es einer Umarbeitung, doch fand es nur kühle Aufnahme. Die Féerie des zweiten Acts, die sich bei der Lockerheit der Composition selbständig herausheben ließ, wurde noch einige Wochen länger am Vaudeville gespielt.

Eine neue glänzende Anerkennung fand der Dichter erst wieder, als sein Drama „Le lion amoureux" im Jahre 1866 zur Aufführung kam und unter seinem begeisterten Publikum auch den Kaiser mit seinem Gefolge zählte, der den Dichter durch das Commandeurkreuz der Ehrenlegion auszeichnete.

Ponsard war hier auf die mit der „Charlotte Corday“ betretene Bahn zurückgekehrt und führte wiederum auf die Bühne den Geist der neuen Geschichte, dem sie allein angehören sollte — nur machte er dem Geschmack des Publikums diesmal das Zugeständniß, daß er für sein Stück nicht den zermalmenden Kothurn der Tragödie wählte, sondern den leichten Soccus der Comédie. Er schilderte die Zeit, in welcher sich die Gesellschaft von den Schrecken der Revolution zu erholen suchte, in welcher die Parteien sich zu zersetzen begannen, die Zeit des Directoriums. Der Held ist ein Republikaner, Humbert, der sich in eine Marquise verliebt. Vorüber an mancherlei Klippen des Schicksals, unter denen die bedenklichste, die Gefangennehmung des Vaters der Geliebten, eines Royalisten von Quiberon, und die Pflicht des Generals Humbert, ihn hinrichten zu lassen, durch die Liebenswürdigkeit des Obergenerals Hoche glücklich umschifft wird, steuern die Liebenden zuletzt in den Hafen der Ehe ein. Und diese Ehe ist gleichzeitig ein Symbol für die Versöhnung der Parteien, diese Versöhnung gleichzeitig ein mit poetischer Brillantschrift und bengalischer Beleuchtung hingezaubertes Compliment für das second empire! So hat der Kaiser offenbar das Stück aufgefaßt, als er dem Dichter dafür seine Erkenntlichkeit bewies. Ohne Frage hat Ponsard jeder Partei die vollste poetische Gerechtigkeit zutheil werden lassen; aber er hat vergessen, aus dem Kampfe dieser geschichtlichen Factoren das welthistorische Facit zu ziehen.

Eine Scene in diesem Stück ist von durchgreifendem Effect: das Erwachen des Löwen, der im Salon der Madame Tallien die Spöttereien der Royalisten lange Zeit überhört, bis er, plötzlich auf dieselbe aufmerksam geworden, den alten Conventslöwen herauskehrt, mit dem Schweif einen gewaltigen Reif schlägt, die Mähnen schüttelt und die stechenden Mückenschwärme in die Flucht schlägt. Die grandiose Herrlichkeit der Revolution wird hier mit machtvoller Eloquenz ausgesprochen und

mußte zünden bei einer Nation, der noch immer diese herrliche Walpurgisnacht der Geschichte in allen Gliedern liegt.

Die Fehler des Stücks hat Saint-René Taillandier in der „Revue des deux Mondes" mit großer Schärfe hervorgehoben: „Die Handlung ist unbestimmt und schwankend; dieselbe Scene zwischen dem Conventsmann und der Marquise wiederholt sich dreimal mit kaum merkbaren Modificationen." In dem Charakter der Marquise allein findet der Kritiker Energie und Grazie, während ihm der Volkstribun zu weichlich gezeichnet erscheint. Er vermißt hier die Einheit der Conception, die über den wiederholten Anläufen, Bearbeitungen, Retouchirungen verloren ging. In der Analyse des Stils erkennt er die Klarheit, Correctheit, Verständigkeit, den oft edeln Aufschwung an, tadelt aber die Ungleichheit, indem die Sprache, nachdem sie die Accente des Corneille angeschlagen, oft in baare Prosa verfällt. Noch erwähnen wir, daß unter den historischen Illustrationen dieses Dramas, die hier wie in der „Charlotte Corday" zahlreich vertreten sind, neben Madame Tallien und dem General Hoche auch der Lieutenant Bonaparte nicht fehlt, der mit Hülfe jener einflußreichen Dame zu avanciren hofft. Die Theatercensur des second empire fand in der Vorführung des spätern Kaisers in so unscheinbarer Lebensstellung nichts Anstößiges. Wenigstens schämt er sich seines Stammbaums nicht, während die fürstlichen Stammbäume in Deutschland zum Kreuz für die dramatischen Dichter werden.

Ponsard's neuestes Trauerspiel „Galiléi" ging nach langen Kämpfen mit der Censur und nachdem die Erlaubniß zur Aufführung aus dem Cabinet des Kaisers selbst gekommen war, 1867 über die Breter des Théâtre français. Der Erfolg entsprach kaum den hochgespannten Erwartungen. Ponsard betrachtete Galilei, wie er selbst in einem Briefe an einen Freund sagt, „als den Ausgangspunkt der rationalistischen Revolution"; er wollte also dem Publikum einen Heroen der geistigen Freiheit vorführen, den ersten Märtyrer der Wissenschaft gegenüber

dem Kirchenglauben, den Vertreter jener neuen Ueberzeugungen, welche wie die alten Dogmen ihre Helden und ihre Opfer haben. Doch der Galilei Ponsard's ist keine Idealgestalt der freien Wissenschaft; er endet mit einem Widerruf, den der Dichter durch die väterliche Liebe zu einer Tochter motivirte. Diese Tochter Antonia liebt den jungen Florentin Taddeo; doch die Aeltern desselben weigern die Zustimmung zu einer Ehe, die sie mit der Familie eines Ketzers in Verbindung setzen würde. So unterschreibt Galilei durch seinen Widerruf gewissermaßen den Ehecontract einer geliebten Tochter. Der Conflict im Herzen des Vaters ist nicht großartig, nicht ergreifend genug. Die Ehre des Geistes und der Wissenschaft liegt in der einen Wagschale, in der andern nur die kindlich-idyllische Liebe eines Mädchens. Diese beiden Seiten sind ungleich und noch dazu siegt die schwächere. Es ist eine unleidliche Zumuthung, daß wir uns eine historische Gestalt wie Galilei als einen guten Familienvater denken sollen, der die Erde deshalb wieder stillstehen heißt, damit seine Tochter auf ihr einen Mann bekommt. Das Publikum beklatschte den Entschluß des Astronomen, zu widerrufen, ein Zeichen, daß den heroischen Ueberzeugungen im second empire längst die Spitze abgebrochen ist. Man wäre kalt geblieben, hätte Galilei eine astronomische Wahrheit höher gestellt als die Wünsche seiner Tochter. Ein in so larmoyanter Weise motivirter Widerruf ist ein schwächlicher Abschluß für ein Drama. Wie ganz anders hat Gutzkow im „Uriel Acosta" den Conflict zwischen der geistigen Ueberzeugung und der Familienliebe vertieft, den Widerruf nur zu einem Moment in der dialektischen Bewegung dieses Kampfes gemacht und durch den begeisterten Widerruf des Widerrufs mit diesem ausgesöhnt! Ponsard's Drama enthält viele edel gedachte, schwunghafte Stellen, erhabene kosmische Aperçus, begeisterte Reden für Wissens- und Gedankenfreiheit; doch der dramatische Conflict flüchtet in die Debatte,

in das Disputatorium; dem allzu einfachen Plan fehlt alle Energie der Handlung.

Der schwererkrankte Dichter mochte sich an dem Erfolge erfreuen, welchen das Stück namentlich im Buchhandel davontrug, da es wesentlich den Charakter des Lesedramas an sich trägt. Er starb am 3. Juli 1867.

Ponsard bleibt, trotz aller Ausstellungen, die man gegen die Composition seiner Stücke machen kann, immerhin der einzige erfolgreiche Vertreter des ernsten historischen Dramas im großen Stil, den die jetzige Bühne in Frankreich aufzuweisen hat. Er hat den rechten, modernen Instinct und verfolgt die Bahn, die zum Ziel führen muß. In künstlerischer Hinsicht bleibt die „Lucrèce", sein erstes Drama, immer noch sein bestes. In den andern zeigt sich die Ungunst der Zeiten, die den Dichter zum Experimentiren zwingt, die seinen Conflicten eine meist schwächliche Wendung gibt und seinen Stil, der bisweilen an die stahlharten Verse Corneille's erinnert, an vielen Stellen wieder mit larmoyanten Trivialitäten ankränkelt.

in das Dichterleben; dem man einfachen Blick stellt mit Energie der Handlung.

Der schwerkranke Dichter mochte sich an dem Erfolge erfreuen, welchen das Stück namentlich im Studentenviertel davontrug, da es wesentlich den Charakter des Lateinviertels an sich trägt. Er starb am 8. Juli 1867.

Ponsard bleibt trotz aller Ausstellungen, die man gegen die Composition seiner Stücke machen kann, immerhin der einzige erfolgreiche Vertreter des ernsten historischen Dramas im großen Stil, den die jetzige Bühne in Frankreich aufzuweisen hat. Er hat den rechten, angebornen Instinct dafür, erfolgt die Bahn, die man ihn führen muß. In künstlerischer Hinsicht bleibt die „Lucretia" sein erstes Drama, innig und fein gefeilt. In den andern zeigt sich die Abkunft der Zeiten, die den Dichter zum Schwärmerischen neigen, die großen Conflicten eine mehr schwächliche Behandlung gibt und jenen Ton, der bisweilen an die Hohlheiten Pierre Corneille's erinnert, an vielen Stellen wieder mit lobenswerten Trivialitäten verbündet.

Die école du bon sens und die Romantiker.

An Ponsard lehnt sich die Schule der Neuclassiker an. Productiver, weicher, gefälliger als Ponsard ist sein Nebenbuhler in der Gunst des Théâtre français, der zweite Hauptvertreter der école du bon sens, Emile Augier, der indeß auf den Ruhm eines Tragöden keinen Anspruch machen kann und nie seine Hand nach den Kränzen Corneille's und Racine's ausgestreckt hat. Während Ponsard sich auf jenem Gipfel der Kunst behauptet hat, auf dem es nur Tragödien und Komödien „in Versen", Werke im pythisch-akademischen Stil gibt, ist Emile Augier weit mehr nach den Niederungen herabgestiegen, wo der Strom der breiten Prosa unsers gesellschaftlichen Lebens daherflutet. Augier begann als Classiker, steht aber jetzt als Vorkämpfer eines dramatischen Realismus da, dem er die erste französische Bühne erobert hat. Was weder Alexandre Dumas dem Jüngern, noch Octave Feuillet, noch Victorien Sardou gelang, das gelang Augier, die moderne Sittenkomödie in Prosa im Repertoire des Théâtre français einzubürgern. Ein zweiter Grund, warum seine Muse einen profanern Charakter hat als die Ponsard's, ist die Neigung Augier's, seine Lorbern mit irgendeinem Mitarbeiter zu theilen; er hat Stücke mit Jules Sandeau, Alfred de Musset, mit Edouard Foussier zusammen verfaßt. Diese Mitarbeiterschaft, so sehr sie zu den literarischen Gewohnheiten des heutigen Frankreichs zählt, hat

doch immer einen gewerbsmäßigen Zug und wird von der Akademie gewiß nicht als alt- oder neuclassischer Brauch empfohlen.

Guillaume Victor Emile Augier wurde zu Valence (Drôme) am 17. September 1820 geboren und ist der Enkel des bekannten frivolen, aber geistreichen Romanschriftstellers Pigault Lebrun, dem er in der Vorrede zu seinem ersten Lustspiel „La ciguë" eine warme Schutzrede hielt. Wie Ponsard Sohn eines Advocaten in der Provinz, wurde er ebenfalls für das barreau bestimmt, zu dem er sich durch gründliche Universitätsstudien vorbereitete; doch wie jener schon auf dem Collége ein eifriger Arbeiter im Weinberg der Poesie, verfaßte er mit 24 Jahren ein zweiactiges Lustspiel: „La ciguë", das er dem Comité des Théâtre français einreichte (1844). Wie Ponsard's „Lucrèce" wurde auch „La ciguë" zurückgewiesen, fand dann eine gastliche Aufnahme am Odéon, hatte glänzenden Erfolg und begründete wie jene für immer den Ruf des Dichters. Ja die Parallele zwischen beiden Erstlingswerken läßt sich noch weiter fortführen; beide sind in Bezug auf die künstlerische Durcharbeitung vielleicht die besten Werke der Dichter geblieben. So machtvoll ist die Inspiration der Jugend und so thöricht das Vorurtheil, daß ihre Werke immer den Stempel der Unreife tragen. Das Prüfen und Suchen der spätern Jahre, die Skepsis des reifern Alters sind zweifelhafte Vorzüge, die nicht immer den Guß und das Dictat frischer Begeisterung und den heiligen Glauben der Jugend an die eigene Kraft und ihre unausbleiblichen Siege ersetzen können. War doch „La ciguë" in vieler Hinsicht eine Apotheose der Jugend, in ihrer Frische, eine Satire auf ihre frühreife Greisenhaftigkeit, und ihr egoistisches Streben im Rahmen antiker Sitten. Der blasirte Held des Stücks, Clinias, der schon den Giftbecher leeren will, wird durch die erwachende Liebe zu einem unschuldigen Mädchen ins Leben zurückgerufen. Auch der graziöse Vers erinnerte mit seinen höchst schlagenden und brillanten

Pointen an die classischen Muster. An „La ciguë" schließt sich nun eine Reihe von Dramen an, welche die vorclassische Richtung des Autors kennzeichnet, allmählich aber immer mehr von Stücken der modernen Sittenkomödie durchlöchert wird, bis diese allein das Feld behauptet. Jene ersten Dramen haben ein dem Anschein nach äußerliches Kennzeichen, das aber für den Aufbau ihres ganzen Organismus nicht weniger bedeutsam ist, als etwa die Hufen und Klauen der Säugethiere für die Unterscheidung und Eintheilung derselben — den Vers. Für den oberflächlichen Hinblick mag es gleichgültig erscheinen, ob ein Lustspiel in Versen oder Prosa geschrieben ist; in Wahrheit wird der ganze Charakter desselben dadurch ein anderer. Der Vers gibt der Diction eine stilvolle Haltung, der Charakteristik ein mehr typisches Gepräge, dem Dialog das Uebergewicht über die Handlung oder vielmehr der innern Action über die äußere. Der Vers ermöglicht einen Hauch von Poesie, der in der Prosa rasch verweht.

Augier's „Comédies en vers" beweisen dies zur Genüge, wenn man sie mit seinen Prosalustspielen vergleicht. Die Handlung in den ersten ist weit einfacher, die Intrigue minder verwickelt, die zersetzenden Einflüsse der Zeit sind ihnen ferner gehalten; es sind Charaktergemälde mit allgemein menschlichen Tendenzen, von einem idealen Odem durchweht. Die Wärme der Empfindung überwiegt in ihnen die Schärfe der Satire; es sind meist Familienbilder von einem bestimmten positiven Gehalt. Die Prosa verstattet eine reichere Aufnahme realer Züge, sowol was die Motive der Situationen als was die Charaktere betrifft, der Vers gibt den Ergüssen des Esprit schärferes Gepräge und monumentalen Halt.

Die Gruppe der Augier'schen Stücke, die sich an das neuclassische Genre der „Ciguë" anschließt, wird gebildet aus: „Homme de bien", das erste Stück, in welchem Augier seinen Stoff aus der modernen Gesellschaft nimmt, das aber am Théâtre français nur geringen Erfolg hatte (1845); „L'Aven-

turière" (1848), „Gabrielle" (1849), „Le Joueur de flûte" (1850), „Philiberte" (1853) und dem spätesten Nachzügler auf diesem Gebiet: „La jeunesse" (1858). Alle diese Stücke hatten eine moralische Tendenz, die am glänzendsten in dem erfolgreichsten Drama dieser Gruppe: „Gabrielle", hervortrat. Es waren Rhapsodien zur Verherrlichung des häuslichen Herdes und der bürgerlichen Tugenden, gegenüber den umherschweifenden und kometarischen Existenzen. Der Gatte triumphirt über den Liebhaber, die Solidität über den Leichtsinn, die Tugend über alle Verirrungen, die unverwüstliche Jugend über eine minder reine Vergangenheit. Einzelne dieser Stücke, wie der einactige „Joueur de flûte", ein im Alterthum spielender Pendant der „Ciguë" und selbst die dreiactige Komödie „Philiberte" waren gleichsam nur graziöse Formstudien, Genrebilder, in denen die elegante Fassung die Bedeutung des Edelsteins überwog. Die ganze Gruppe der ebenerwähnten Stücke gehört dem Julikönigthum und der Republik an, mit Ausnahme der beiden letzten. Doch gerade „La jeunesse" war kein dramatischer Triumph — hatte doch inzwischen das second empire die Karten gemischt! „La jeunesse" war eine fünfactige Umschreibung desselben Stoffs, den Augier in „La ciguë" behandelt — die Bekehrung einer blasirten Jugend zur Natur und Wahrheit. Der Held, Philippe, ist ein Carrièremacher, der freilich Glück und Geld nur erobern will, um sie seiner geliebten Cyprienne zu Füßen zu legen. Doch in seiner advocatorischen Laufbahn ist ihm gerade seine Jugend ein Hinderniß; sein Client zieht ihm in einem Proceß, der sein juristisches Renommée begründen sollte, einen ältern, geübtern Advocaten vor. Ein Advocat, der ihm seine Praxis verkaufen will, rechnet auf die Mitgift einer reichen Braut — Cyprienne aber ist nicht vermögend. So gibt Philippe die Geliebte auf, gibt sie einem sehr sonderbaren Brautwerber preis, der sie nur aus Verlegenheit liebt, um einem verfänglichen Billet eine unverfängliche Adresse zu geben und einen Liebesantrag an Phi-

lippe's verheirathete Schwester zu vertuschen. Philippe ergibt sich dann dem Spiel, verliert alles, was er besitzt, nur nicht seine glühende Liebe, die ihn jetzt zu Cyprienne zurück- und für immer in ihre Arme führt. Das Stück ist eine dramatische Verherrlichung des Schiller'schen Gedankens:

Raum ist in der kleinsten Hütte
Für ein glücklich liebend Paar,

und eine Strafpredigt gegen die berechnende Liebe der heutigen Jugend, welche ohne die Folie des Besitzes sich kein wahres Glück verspricht. An schlagkräftigen Sentenzen, welche im Zusammenhang mit dem Grundgedanken stehen, fehlt es nicht in diesem Drama:

Jeunes gens, qui prêtez aux maximes sordides
Les lèvres du sourire et de l'amour candides,
Quel âge a votre esprit.

Der Held selbst jammert über die Zurücksetzung der heutigen Jugend in folgenden Versen:

O jeunesse, âge heureux, âge de la victoire,
Dont notre siècle a fait un cas redhibitoire!
Tes prénoms étaient Force et Domination
Aujourd'hui c'est Faiblesse, Obstacle, Exclusion!

Die Composition des Stücks, das zuerst am Odéon zur Aufführung kam, ist sehr einfach, fast zu einfach für den deutschen Geschmack. Wir werden in Deutschland meistens mit den französischen Effectstücken, den Mustern der Boulevards bewirthet und vergessen hierüber ganz, daß ein Theil der bessern, dichterisch gehaltenen Dramen von einer Schlichtheit der Anlage, von einer Spärlichkeit derjenigen dramatischen Bewegung ist, welcher wir vorzugsweise den Namen „dramatischer Hand-

lung zu geben gewöhnt sind, daß unser deutsches Publikum über die Langweiligkeit der Tiraden und die Armuth an theatralischer Lebendigkeit sich bitter beklagen würde, wenn ihm überhaupt derartige Stücke vorgeführt würden. Dazu sind aber unsere Bühnenleiter, im Hinblick auf ihre Kasse, zu taktvoll. Die Auflösung der Verwickelung in „La jeunesse" erinnert an Ponsard's „La bourse". Uns Deutschen fällt in dem Augier'schen Stück die Langmuth der Alexandriner auf, welche sich so viel Prosa gefallen lassen, indem sie mit Zahlen beschwert sind, wie die Rubriken eines Contobuchs. Erbschaft, Mitgift, Kaufpreise, Spielverluste — das ist alles in Francs ausgerechnet, das wird uns von dem Dichter baar ausgezahlt in klingender Münze und klingenden Namen. Für diese Prosa wird unserm Geschmack kaum eine annehmbare Entschädigung durch die lyrischen Ergüsse geboten, wie sie sich in der Idylle des letzten Acts finden, wie z. B. durch Philippe's Liebesgeständniß, in welchem die Schönheit von Erd' und Himmel, der blühende Frühling, der strahlende Sommer, die Wälder voll Schatten und Moos und das Girren der Turteltaube zu Zeugen aufgerufen werden.

„La jeunesse" war die letzte Production Augier's in Versen und im höhern Stil des Lustspiels. Während dieser seiner idealen Epoche hat sich Augier auch einmal im Drama versucht und der Rachel in seiner „Diane" (1852) eine Rolle geschrieben. Der Conflict in diesem Drama beruhte auf dem Duelledict, welches auch Victor Hugo in seiner „Marion Delorme" als dramatisches Motiv benutzt hat. Doch ging das Stück spurlos vorüber. Augier entbehrt des machtvollen Aufschwungs und der gehaltenen Kraft, welche für die Tragödie unerlaßlich sind.

Dafür hatte seine graziöse Muse fast gleichzeitig mit dem Beginn des Kaiserreichs jene realistische Bahn eingeschlagen, auf der ihr neue Lorbern erblühen sollten. Augier ist nicht der Mann der unerschütterlichen ästhetischen Ueberzeugungen;

er hat seine Fühlfäden für den Geschmack der Zeit und seine Wandlungen. Sein bewegliches Talent versagt ihm nie bei seinen neuen Versuchen und Improvisationen. Der Witz, dessen Schlaglichter freilich in seinem ersten Drama „La ciguë" am frappantesten blitzten und zündeten, die Wärme der Empfindung und die Beherrschung der Bühnentechnik bei großer Productivität und Gewandtheit gaben seinem dramatischen Wirken eine stets den Erfolg verbürgende Grundlage. So hat er auch das Genre der oft in zweideutigen Kreisen sich abspielenden realistischen Sittenkomödie, nachdem er an den Theatern zweiten Ranges damit Erfolg errungen, auf das Théâtre français selbst verpflanzt und dort zum Siege geführt. Keine der typischen Stoffe, welche in der Luft des Decenniums lagen, hat Augier unbeachtet gelassen; er hat nacheinander die Geldfrage, die Frage der freien Liebe, die Frage des Tiers-Etat, wenn man sie so nennen darf, behandelt; ja er hat mit größerer Kunst als irgendein anderer Dramatiker des neuen Frankreichs die feinsten geistigen Atome, die in der Luft des second empire lagen und vielen dramatische Imponderabilien scheinen mochten, gemessen, gewogen und in der Wagschale seiner Stücke zur Geltung gebracht, namentlich die Ausbeutung der Ideen und Gesinnungen, die nur wie Räder und Maschinen in dem großen Mechanismus der modernen Gesellschaft sich bewegen.

In „La pierre de touche" (1853) wird der Reichthum als der Prüfstein der Charaktere dargestellt. Es gibt deutsche Possen, in denen dieselbe Tendenz verfolgt wird; doch beschränken sie sich auf den drastischen Nachweis, wie der Reichthum die eingeborene Narrheit der Creatur zu größerer Geltung bringt. Die beiden Helden Augier's sind arme, plötzlich reich gewordene Künstler. Der eine von ihnen benutzt seinen Reichthum, um dem Hange seines Herzens gemäß nach Kräften Gutes zu wirken. Der andere war ein eifriger Declamator gegen den Reichthum, einer jener principiellen Eiferer gegen das Eigenthum, welches der Diebstahl ist, und gegen die Or-

ganisation der Gesellschaft. Selbst reich geworden, trägt er alle Laster des Reichthums zur Schau; er ist stolz, hart, undankbar. Das junge Mädchen, das er bis dahin geliebt, verläßt er, um eine reiche Partie zu machen. Es ist ein feines Charakterbild, dem man Züge echt menschlicher Wahrheit nicht absprechen darf.

Der Gegensatz zwischen Bourgeoisie und Adel ist in zwei Stücken Augier's die Achse, um welche sich die Handlung dreht: in „La ceinture dorée" (1855) und in „Le gendre de Mr. Poirier" (1855). Das erste Stück hat Augier im Verein mit Edouard Foussier und das zweite zusammen mit Jules Sandeau geschrieben. Das letzte gehört mit zu den erfolgreichsten Producten der Muse Augier's. In dem ersten Stück stehen ein Adelicher von echtem Schrot und Korn und ein reich gewordener Bürgerlicher sich gegenüber. Hier neigt der Dichter seine Wagschale zu Gunsten des ersten, welcher idealere Motive vertritt. So sagt der bürgerliche Emporkömmling: „Sie nennen sich Hr. de Toilau und ich nenne mich kurzweg Roussel; aber wir leben nicht mehr in den Zeiten der Feudalherrschaft; es gibt nur einen Edelmann in Frankreich, das ist das Geld! nur eine Macht, das Geld, nur eine Ehrlichkeit, das Geld!" Darauf entgegnet der Adeliche: „Sie haben recht, mein Herr, die Welt liegt zu Ihren Füßen; aber aufrecht stehend, in einem Winkel gibt es noch einen armen Edelmann, der sich nicht beugen wird, dieser Edelmann, mein Herr, das ist das öffentliche Gewissen."

Umgekehrt ist es in „Le gendre de Mr. Poirier" das Bürgerthum, welches den Adel zu Raison bringt. Ein etwas leichtlebiger Edelmann, der eine Bürgerliche geheirathet hat und der einige geniale Grundsätze aus der Zeit der Regentschaft noch in unserm widerstrebenden Zeitalter prakticirt, wird durch den Vater seiner Frau zu seiner Pflicht und zur bürgerlichen Moral bekehrt. Das Stück ist ein geistreiches Gegenbild zu Molière's „George Dandin".

Inzwischen hatten die Erfolge des jüngern Dumas das Demi-Monde-Drama populär gemacht; die Lorbern der Camelliendramen ließen Augier nicht schlafen. Der Dichter der „Gabrielle", der einen Familienvater als den Inbegriff aller Poesie gefeiert, was doch selbst Diderot nicht gelungen war, mußte auch seinen Demi-Monde-Erfolg haben und reihte sich mit zwei Stücken unter die Fahnen einer Richtung ein, die wir erst später charakterisiren wollen. Die Rechtfertigung dieser Richtung legt Augier einem Helden seines Stücks „Mariage d'Olympe" (1855) in den Mund: „Was vermag die öffentliche Schamhaftigkeit gegen eine anerkannte Thatsache? Die Existenz dieser Dramen ist eine solche. Sie haben sich emporgeschwungen aus den verborgenen Kreisen der Gesellschaft in die anerkannten. Sie bilden eine kleine thörichte Welt für sich, die ihre Rolle in dem allgemeinen Umschwung einnimmt. Sie besuchen sich, sie empfangen und geben Bälle; sie leben in Familien, legen Geld beiseite und spielen an der Börse. Man grüßt sie zwar nicht, wenn man seine Mutter oder seine Schwester am Arm führt; aber man fährt mit ihnen in offener Kalesche spazieren und geht mit ihnen ins Theater in den ersten Rang. Zu Ihrer Zeit war diese neue Welt ein Sumpf, jetzt ist er ausgetrocknet. Sie jagten darin gestiefelt bis an den Gürtel; wir gehen in Escarpins darin spazieren. Man hat Straßen, Plätze, ein ganzes Stadtviertel darin angebaut und die Gesellschaft hat es gemacht wie Paris, welches alle 50 Jahre seine Vorstädte annexirt; sie hat dies 13. Arrondissement annexirt. Um Ihnen mit einem Wort zu beweisen, bis zu welchem Grade sie jetzt in das städtische Weichbild gehören, in Bezug auf die öffentlichen Sitten — das Theater konnte sie zu seinen Heldinnen machen."

Eine noch lebhaftere Rechtfertigung seiner Versuche auf dem Gebiet des Demi-Monde-Dramas versuchte Augier in seiner geharnischten Vorrede zu „Les lionnes pauvres" (1858). Dieses Stück hatte seine Schicksale vor der Aufführung: die

Censur verbot dieselbe in zwei Instanzen, und es bedurfte der ausdrücklichen Intervention des Prinzen Napoleon, um die Erlaubniß des Kaisers für die Aufführung zu erlangen; dem Prinzen wurde daher von dem dankbaren Verfasser, als dem Vertheidiger des Princips der Freiheit und Kunst, das Stück gewidmet, als es im Druck erschienen war. Augier vertheidigt in der Vorrede das Recht der Sittenkomödie gegen die Feinde der geistigen Emancipation, welche insbesondere dem Theater den Krieg erklärt haben. Es stehe in unmittelbarer Beziehung zum Publikum, möge es auch niemand gebessert haben — es theile dieses Los mit den Moralbüchern und der Kanzelberedsamkeit; auch sei es nicht die Absicht einen einzelnen zu bessern, sondern die Gesammtheit. Das individuelle Laster könne man nicht unterdrücken, aber die Ansteckung, und von allen Triebfedern des menschlichen Gedankens sei das Theater das wirksamste. Uebrigens haben die Censoren den Dichtern Verbesserungsvorschläge gemacht; sie wollten z. B. das Stück amnestiren, wenn die Heldin zwischen dem vierten und fünften Act an den Blattern stürbe, sodaß man, wie Augier meint, das Stück hätte nennen können: „De l'utilité de la vaccine." Der Académie gegenüber hält es Augier für nöthig, sich zu rechtfertigen wegen der „Mitarbeiterschaft", wofür sie den Dichter schon bei seiner Aufnahme herunterkanzelte. Er hat die „Lionnes pauvres" zusammen mit seinem Freunde Foussier gedichtet.

In der That ist das Stück eins der gewagtesten, welche diese ganze zweideutige Branche der dramatischen Literatur hervorgebracht hat. Dabei ist es mit sehr wirksamer Technik gearbeitet und reich an packenden Effecten. Gegen die Moralisten läßt sich das Stück wol halten; denn das Laster erbricht sich am Schluß und die Tugend setzt sich zu Tisch. Wohl aber darf die Aesthetik nach der Berechtigung eines Dramas fragen, dessen Heldin eine geradezu gemeine Natur ist, eine doppelte Ehebrecherin ohne Leidenschaft, eine femme entretenue in der

Ehe. Augier sagt selbst, er habe nicht den Ehebruch, sondern die Prostitution im Ehebruch schildern wollen. Ist dies überhaupt noch ein Thema, dem sich eine künstlerische Seite abgewinnen läßt? Diese Seraphine, wie der Dichter seine Heldin ironisch tauft, die ihrem Mann untreu wird und sich von dem Ehemann ihrer Freundin nicht blos lieben, sondern auch bezahlen läßt, um immer in glänzender Toilette einherstolziren zu können, ist eine widerwärtige Erscheinung, die keine Theilnahme einflößen kann. Dies gelingt auch dem betrogenen Ehemann nicht und der betrogenen Gattin des andern, welche beide wiederum in einem platonischen Verhältniß zueinander stehen. Diese Wahlverwandtschaften decken sich gegenseitig nicht, obgleich sie der Composition des Dramas eine symmetrische Haltung geben. Uebrigens spielt das Stück in bürgerlichen Verhältnissen und soll zugleich den übertriebenen Luxus dieser Kreise geiseln. Die Katastrophe wird mit großer Geschicklichkeit herbeigeführt, wobei als Corpus delicti theils eine verlorene Brieftasche, theils ein gekaufter Modehut figuriren.

Das glänzende Talent des Dichters der „Ciguë" sollte indeß mit dem Sittendrama in Prosa noch auf dem Théâtre français glänzende Erfolge feiern. Zwei Stücke, welche durch den Charakter einer in beiden vorkommenden Persönlichkeit eine Art von Bilogie bilden, eroberten die Bühne Molière's. Es sind dies die beiden Dramen „Les effrontés" (1863) und „Le fils de Giboyer" (1864), Dramen, welche den Gipfel des feinen französischen Esprit und der feinen französischen Technik bezeichnen, soweit dieselben in der dramatischen Literatur der letzten Jahrzehnte zum Ausdruck gekommen sind. Ganz aus dem Leben der Gesellschaft gegriffen, behandeln sie brennende Fragen der Zeit in ebenso graziöser wie pikanter Form. „Les effrontés" zeigen uns die Allianz der Börse und der Journalistik, die Macht des Geldes, welche die Macht des Geistes in Dienste nimmt, eine Allianz, die zu den neuesten Constellationen

des öffentlichen Geistes in Frankreich gehört. Die beiden Börsenmänner des Stücks gehören, wenn man so sagen darf, zum Demi-Monde der haute-finance. Beide haben einen jener Processe gehabt, welche an den Proceß Mirès erinnern und den Großwürdenträgern der Plutokratie bisweilen ihre verwundbare Ferse aufdecken, beide sind indeß mit einem blauen Auge davongekommen. Es ist ein im letzten Act geschickt angelegtes Motiv, wie der eine den Sohn des andern durch ein altes Zeitungsblatt in den Proceß seines Vaters einweiht, um sich so mit der Familie, in die er hineinzuheirathen gedenkt, auf ein gleiches Niveau zu stellen. Es sind dies allerlei glänzende, aber auf einer Seite etwas angefaulte Existenzen und Verhältnisse. Wieder schießt der alte Adel den Vogel ab, in der Gestalt eines Marquis, der die Ehre seiner geschiedenen, mit einem Journalisten in einem halb anerkannten Verhältniß lebenden Frau in der Gesellschaft vertheidigt und sich für sie duellirt. Die eigentliche Prachtfigur des Stücks, der gelungenste komische Charaktertypus der neuen französischen Bühne ist der Bummler Giboyer. Dieser Giboyer ist ein geistreicher Lump, ein Cyniker voll komischer Einfälle, der nicht nur aus seinem Geist ein Gewerbe macht, sondern sich seiner Gesinnungslosigkeit rühmt; er ist der Repräsentant einer Epoche, in welcher die Ideen nur dazu benutzt werden, um aus ihnen Profit zu ziehen. Giboyer hat einen ganzen Kleiderschrank voll Ideen; er costümirt sich wie es ihm gerade paßt und nimmt bald dies, bald jenes Kleid aus dem Schranke. Der Journalismus ist die große Mühle, in welche diese Ideen getragen werden und aus denen die Esel sie wieder herausschleppen. Die haute-finance hat sich dieses Journalismus bemächtigt, sie braucht ihre Müllerknechte. Ein solcher ist Giboyer. Mit der größten Gemüthsruhe schmiedet er eine falsche Depesche, um die Hausse-Speculation des Hrn. Vernouillet, seines Brotherrn, aufrecht zu halten; mit gleicher Gemüths-

ruhe einen pikanten Feuilletonartikel über den „compromittirenden Hund“, um die Ehre einer vornehmen Dame, ebenfalls im Dienst des Hrn. Vernouillet, an den Pranger zu stellen. Dabei sprudelt der Sohn des Volks von charakteristischen Witzworten. Der ganze Genius der Epoche spiegelt sich in jenem Schlagwort, mit welchem Giboyer sich das anständige Benehmen des Journalisten Sergines erklärt, der seinem Journal den Rücken kehrt, weil der neue Besitzer dasselbe feilbietet. Diese Unbegreiflichkeit gibt unserm Helden Veranlassung zu dem köstlichen „Beiseite“: „Il est honnête, il a donc de quoi.“ Giboyer spielt Whist und weiß nicht wie hoch; er erfährt nach einigen Stunden des Spiels, daß er um einen Louisdor den Point gespielt hat. „Denke dir meinen Schreck“, sagt er zu Vernouillet. „Wie viel verlierst du?“ fragt ihn dieser. „Ach wenn ich verloren hätte“, antwortet der unverbesserliche Proletarier, „das würde mir sehr gleichgültig sein!“ Auch diese Worte malen die ganze Situation der „ärmsten und zahlreichsten Klassen“ mit unnachahmlicher Schlaghaftigkeit; sie sind stark genug, einen Actschluß zu tragen, den Schluß des vierten Actes. Daß Giboyer sich nicht von seiner Pfeife trennen kann und sie im Salon aus der Tasche herauswirft, gibt ihm einen volksthümlichen Zug von theatralisch-komischer Wirkung.

Die Gestalt des Giboyer, von Got meisterhaft dargestellt, war ein zu glänzender Gewinn für die Bühne, als daß Augier nicht hätte versucht sein sollen, sie noch in einem zweiten Stück zu verwerthen. Dieses Stück führt den Titel „Le fils de Giboyer“ (1864) und hatte einen fast noch größern Erfolg als das erste. In Deutschland ist es unter dem Titel: „Der Pelikan“ ein Repertoirestück des wiener Burgtheaters geworden und hat die Runde über viele Bühnen gemacht. Den Cyniker Giboyer im Kampfe mit seinen edeln Gefühlen darzustellen, das war eine pikante und verlockende Aufgabe. Augier macht

ihn zum Vater eines braven Sohnes. Giboyer liebt diesen Sohn von Herzen, doch er schämt sich seiner Vaterschaft, er weiß, daß ein solcher Vater ihn compromittiren, ihm seine Carrière verderben würde. Er verleugnet ihn aus Liebe, wie er aus Liebe zu ihm sich von einer Partei anwerben läßt, die ihm widerwärtig ist, von der legitimistischen. Dieses Motiv würde weit stärker sein, wenn Giboyer sich schon vorher als principieller Parteimann, nicht als blasirter Journalist gezeigt hätte. Gleichwol gehen hieraus einige spannende und selbst rührende Scenen hervor. Im übrigen geiselt das Stück die „Legitimisten"; es gehört zu jenen, in den feinsten politischen Aether hineingezeichneten Dramen, wie sie unserer deutschen dramatischen Literatur immer noch fehlen. „Die Legitimisten" oder „Les cléricaux", wie Augier selbst meint sein Stück nach seiner wahren socialen Bedeutung taufen zu können, werden durch den Marquis d'Auberive, eine ritterliche, aus den „Effrontés" bekannte Gestalt, dessen Edelmuth auch hier wieder für die Katastrophe den rettenden Deux ex machina bildet, vertreten; dann durch den Deputirten Marichal, eine ehrgeizige Puppe, welche die Partei an ihren Fäden tanzen läßt, und das alte Parlamentsmitglied Courturier de la Haute-Sarthe. In Giboyer selbst glaubte das Publikum ein Abbild des ultramontanen Parteigängers Louis Veuillot zu sehen. Das Stück gab vielfach auf seinem Wege über die französischen Bühnen zu Demonstrationen und Gegendemonstrationen, selbst zu Processen Veranlassung. Louis Veuillot griff es in seinen „Odeurs de Paris" heftig an und erklärte selbst die Erfolge desselben für gemacht, für ein Werk der Präfecten und der Presse. Wenn Augier in den „Effrontés" die Firma Mirès u. Comp. auf die Bühne gebracht hat, so zeichnete er in „La contagion" (1866) einen andern Typus der Gesellschaft, Graf Morny und Consorten, die leichtlebige, speculirende Aristokratie. Dieses Stück, das am Odéon zur Aufführung kam, sowie „Le

maître Guerin" (1865), das wieder auf dem Théâtre français erschien, beweisen keinen Fortschritt des Autors, da die Composition dieser Dramen zerfahrener ist und die innere Einheit vermissen läßt, so geistreich auch die Charakterzeichnung namentlich in dem letzten Drama sein mag, in welchem der wunderliche Erfinder eine originelle Bühnengestalt ist.

Augier, den viele mit Aristophanes und Beaumarchais vergleichen, ist ohne Frage der feinste und geistreichste der neuen französischen Lustspieldichter. An äußern Auszeichnungen hat es ihm nicht gefehlt; er wurde Mitglied der Akademie im Jahre 1858 an Salvandy's Stelle, und Offizier der Ehrenlegion in demselben Jahre.

Augier hatte die Bahn des akademischen Lustspiels, die er in seiner ersten Epoche verfolgte, in seiner zweiten verlassen und die geistigen Strömungen der Zeit in das Drama hinübergeleitet, während das akademische Lustspiel sich auf allgemeine menschliche Zustände beschränkt und seine Satire die gehaltene metrische Kunstform liebt. Als Vertreter dieser classischen Richtung sind Camille Doucet (geb. 1819) und Léon Laya (geb. 1810) zu nennen, welche beide auf dem Repertoire des Théâtre français einen breiten Platz einnehmen. Léon Laya begann als Vaudevillist und bevölkerte die zweiten Bühnen mit jenen einactigen Ephemeriden, die sich in ganzen Schwärmen auf den pariser Bretern niederzulassen pflegen. Das erste Theater eroberte er zuerst mit „Les jeunes gens" (1855), einem lebhaften jovialen Stück ohne besondere Ansprüche, das die Munterkeit des Palais-Royal auf das Théâtre français übertrug. Die Tendenz des Stücks ist, nachzuweisen, daß, um die Jugend zu leiten, das Vertrauen mehr vermag als die Strenge. Von den Charakteren ist nur der von Francisque Rigaud naturwahr und neu zugleich; Max Delorme ist eine blasse Bühnenfigur, wie es deren Hunderte gibt, und der von Kalkutta zurückkommende Onkel Antonin Delorme der beliebte Komödienonkel. Die Anspruchslosigkeit und Natürlich-

keit des Stücks entschädigen für den Mangel an Tiefe und Originalität. Eine minder günstige Aufnahme fand Laya's zweites Stück: „Les pauvres d'esprit" (1856), dem die joviale Ader gänzlich fehlte. Auch war die Tendenz desselben eine sehr prosaische und rief den Protest des Parterre hervor. Der Nachweis, daß ein junges Mädchen weit glücklicher ist, wenn es einen Notar als wenn es einen Dichter heirathet, gehört zu den trivialsten Lehren einer Mädchenpension. Ein Notar, der alle Wünsche seiner Frau Henriette erfüllt, und ein Dichter, der die Familienfreuden im Stich läßt, um den Wünschen seines dichterischen Ehrgeizes nachzujagen, bilden einen matten und geistlosen Gegensatz. Einen glänzendern Erfolg errang Léon Laya mit seinem „Duc Job" (1859), einem Drama, welches die Geldfrage behandelt und in die Fußstapfen von Ponsard's „L'honneur et l'argent" tritt. Die Munterkeit der „Jeunes gens" findet sich in diesem Stück wieder, doch schon mehr geregelt nach den feinern Conventionen des Théâtre français. Eine gewisse feine Jovialität bei großer akademischer Correctheit mag man auch den Dramen von Camille Doucet nachrühmen. Doucet war anfangs Advocat, ehe er sich der Bühne zuwendete. Seine ersten Dramen: „Un jeune homme" (1841), „L'avocat de sa cause" (1842), „Le baron Lafleur" (1845), „Le dernier bouquet" (1847), hatten Erfolg am Odéon. Der Autor wurde 1853 Abtheilungschef in der Direction der kaiserlichen Theater und übernahm nach dem Tode des Grafen Bacciocchi (1866) die Oberleitung derselben. Am 7. April 1865 wurde er Mitglied der Akademie an der Stelle von Alfred de Vigny, dem er eine begeisterte Lobrede hielt. Liebenswürdiges Naturell und graziöse Feinheit zeichnen ihn und seine Werke aus, von denen „Les ennemis de la maison" (1854), „La chasse aux fripons" (1856), und „Le fruit défendu" (1857) Repertoirestücke des Théâtre français geworden sind. Sein neuestes Drama ist „La considération" (1860). Doucet's Lustspiele gehören dem idealen

Genre an, das sich in seiner versificirten Sauberkeit nicht von Zeittendenzen inficiren läßt.

Die neuclassische Schule, die école du bon sens, deren Klippe „der Gemeinplatz" ist, eine Klippe, welche selbst Ponsard nicht immer glücklich umschifft, hat in ihrem Gefolge einen Troß von Fabrikarbeitern, welche durch gewandte Handhabung der Schablone selbst das Théâtre français erobert haben. Bei ihnen wird der „Gemeinplatz" Regel und die versificirte Moral zu einer chronischen Krankheit; doch die Erfolge der Routine aufzunehmen, fehlt es hier an Platz.

Während die école du bon sens eine Art Fusion zwischen der classischen und romantischen Schule anstrebte, trieb die letztere noch fortwährend ihre selbständigen Sprossen, die sich aber keineswegs der gleichen Gunst der Zeit erfreuten. Der succès d'estime war die beständige Mitgift ihres Strebens und nur George Sand mit dem „Marquis de Villemer" und Octave Feuillet, als er in „Montjoie" der realistischen Schule die weitesten Zugeständnisse machte, konnten sich durchgreifender Erfolge rühmen.

Doppelt mußte der freie Zug eines reichen Phantasielebens, wie er der romantischen Schule selbst in ihren Verirrungen eigen war, in einer Epoche befremden, welche die Bühne ausschließlich in ein photographisches Atelier des realen Lebens verwandelte. Dies Leben war im ganzen phantasielos und empfindungsarm; die Romantiker suchten das Recht der Empfindung zu wahren, gegenüber der etwas nüchternen Correctheit der Neoclassiker und den oft ganz trockenen Lebensbildern der Realisten durch die glühende und helle Farbengebung, durch reichere Bildlichkeit des Ausdrucks anzuziehen und gegen das akademische Schema zu protestiren. Die bunte Weltweite und abenteuerliche Fülle der Handlung, wie sie den

Koryphäen der Romantik eigen war, ging allerdings bei den Epigonen verloren, welche mehr nach Concentration der Empfindung strebten.

Der Meister der romantischen Richtung, Victor Hugo, lebt bekanntlich im Exil als unversöhnlicher Feind des second empire. Seine Dramen theilten das Schicksal. Damit war die Herrschaft der Romantik auf der Bühne gebrochen. Denn wie man auch über das Bizarre und Ungeheuerliche der Victor Hugo'schen Dramen denken, wie sehr man an den Einzelheiten einer oft babylonischen Rhetorik Anstoß nehmen mag — was Größe der Anlage, Ursprünglichkeit und Reichthum des dichterischen Talents betrifft, überragen sie doch bei weitem die Mitstrebenden und Nachkömmlinge. Dies war auch der Eindruck, den die endlich im Jahre 1867 während der Industrieausstellung verstattete Aufführung des „Hernani" machte. Die begeisterte Aufnahme derselben hatte allerdings zur Hälfte einen demonstrativen Charakter, indem die Opposition gegen das Kaiserreich sich gewaltig einzelner Stichwörter der im ganzen altromantischen, fast feudalistischen Tragödie bemächtigte, ja in der maßlosen, dem Verfasser des „Napoléon le petit" dargebrachten Huldigung schon einen Trumpf gegen den Kaiser auszuspielen glaubte; aber zur Hälfte war sie auch ernst gemeint und galt dem dichterischen Genius, der aus der frühern Epoche in die jetzige majestätisch hereinragt und dessen Diadem neben manchem falschen Edelstein doch auch die schönsten Juwelen echter Poesie schmücken. Victor Hugo hat die Aera des zweiten Kaiserreichs durch kein neues Drama verherrlicht; der Dramatiker ist verstummt auf der Insel Guernsey, wo der Lyriker tiefsinnige Visionen und leichtgeschürzte Lieder, der Romandichter Stoffe für umfassende Lebensepopöen fand. Das Drama „Torquemada" ist bisjetzt eine auftauchende Seeschlange geblieben.

Glücklicher ist sein Mitkämpfer Alexandre Dumas gewesen, welcher bereits den Uebergang der Romantik in das

Melodrama des Boulevard bezeichnet. Romanschriftsteller und Dramatiker von einer unglaublichen Productivität, hat er den Aermel, aus dem er seine Werke herausschüttelt, auch während des second empire nicht zugenäht, ohne sich indeß in jüngster Zeit durchgreifender Erfolge rühmen zu können. *) Nur „Les Mohicans de Paris“ machten viel von sich sprechen, namentlich weil der Autor in einem selbstherrlichen Briefe an den Kaiser gegen das Verbot des Stücks mit einer Energie protestirte, welche hinlänglich bewies, daß der Sänger mit dem König glaubte gehen zu können und mit ihm wie Macht mit Macht verhandelte.

Es ist hinlänglich bekannt, daß die Muse von Dumas, in der etwas vom feurigen Blute des Creolen rollt, sich einer nie verlegenen Erfindungskraft erfreut, die Einheiten von Zeit und Ort mit mehr als Shakspeare'scher Ungebundenheit verschmäht und den Effect auf der Bühne mit kundiger Sicherheit beherrscht. Zuletzt liefen seine Stücke freilich immer mehr in äußerlichen Spectakel und Theaterdonner aus. Dumas schlug alle Töne an, nahm seine Stoffe aus aller Welt, beutete jede eigene Romanerfindung wiederum für ein Drama aus, dichtete einen „Caligula“ und einen „Tasso“, brachte Heinrich III., Christine von Schweden und Napoleon in biographischer Skizzirung und möglichst bunter Einkleidung auf die Breter und war dabei ein unermüdlicher Plünderer aller Literaturen. Wenig bekannt mag es sein, daß er auch in der

---

*) Von Alexandre Dumas wurden unter dem Régime des Kaiserreichs noch folgende Stücke aufgeführt: „Romulus, comédie en un acte“ (Théâtre français, 1854); „Le marbrier“ (Vaudeville, 1854); „La conscience“ (Odéon 1854); „L'Orestie“ (Porte Saint-Martin, 1855); „La tour Saint-Jacques la Boucherie“ (Cirque, 1856); „Les gardes forestiers“ (1858), ein ursprünglich für das marseiller Theater bestimmtes Spectakelstück, welches dem Autor dort Lorberkronen brachte; „Les Mohicans de Paris“ (Gaïté, 1864).

deutschen hinlänglich Bescheid wußte und nicht blos deutsche Stücke für das französische Theater zurechtschnitt, sondern auch seine eigenen mit einem poetischen Besatz aus unsern Classikern verbrämte. So findet sich z. B. die folgende Stelle aus „Maria Stuart":

Die Natur
Warf diese beiden feur'gen Völkerschaften
Auf dieses Bret im Ocean; ungleich
Vertheilte sie's und hieß sie darum kämpfen.
Der Tweede schmales Bette trennt allein
Die heft'gen Geister; oft vermischte sich
Das Blut der Kämpfenden in ihren Wellen...
Kein Feind bedrängte Engelland, dem nicht
Der Schotte sich als Helfer zugesellte,
Kein Bürgerkrieg entzündet Schottlands Städte,
Zu dem der Brite nicht den Zunder trug.

in der „Catherine Howard" wieder, wo sie dem König Heinrich VIII. in den Mund gelegt ist und folgendermaßen lautet: „La main de Dieu a jeté nos deux nations loin de l'océan sur un même sol, mais inégalement divisées entre elles; pour toute séparation il leur a donné le lit étroit de la Twède.... aussi, depuis mille ans le sang le plus pur des deux peuples n'a-t-il pas cessé de rougir, tantôt une rive, tantôt l'autre; depuis mille ans l'Angleterre n'a pas eu un seul ennemi, que cet ennemi n'ait eu pour allié l'Ecosse; depuis mille ans l'Ecosse n'a pas eu une guerre civile que le souffle puissant de l'Angleterre n'attisât l'incendie de ses cités."

Aehnliche Stellen finden sich vielfach in den Stücken von Dumas. Wenn George Sand in der Widmung ihres „Molière" diese Stücke „lebendige und glänzende Compositionen" nennt, so darf man ihr wol beistimmen; wenn sie indeß meint, er habe die dramatische Action zu ihrer höchsten Wirkung gesteigert, ohne die psychologische Analyse zu opfern, so ist es gerade dieser letzte Punkt, der als ein unbegründetes Compli=

ment erscheint. Dumas ist der Vertreter der action à tout prix, welche nie Athem schöpft zu ruhiger Motivirung oder zu gedankenvoller Vertiefung. Die Handlung braust wie ein Wirbelwind vorüber; man kann nichts an ihr festhalten. Sie ist das Product einer im Zusammenraffen aller erdenklichen Elemente glücklichen Phantasie; aber sie bleibt äußerlich. Nirgends zieht der Dichter ein gedankenvolles Facit, nirgends beleuchten geniale Blitze, wie bei Victor Hugo, selbst bei stürmischer Verworrenheit der Situationen die Tiefen des Lebens. Das Compliment der George Sand ist unglücklich; denn es berührt gerade die Achillesferse des Dichters.

Die Dramen von Alexandre Dumas standen von Haus aus an der Grenze, wo das Kunstwerk aufhört und die theatralische Mache beginnt. Sie hatten meistens einen historischen Inhalt oder Hintergrund, wie denn auch Dumas 1846 das Théâtre historique begründete, um für seine unerschöpfliche Muse, für welche der Consum der übrigen Theater nicht ausreichte, eine Specialbühne zu schaffen. Doch das „Geschichtliche", das er so zur Inschrift seines eigenen Musentempels machte, war nur die Chronik äußerlichen Geschehens, die er für seine Inscenirungen ausbeutete. Es fehlte der historische Geist und die Vertiefung in den Charakteren, und wenn diese Chroniken auch durch die freie Erfindung kecker belebt und spannender zugespitzt waren als die Historien Shakspeare's, so war doch die Größe ihrer Gestalten nur nach dem Theatermaß zu messen. Gleichwol ist Dumas der Vater einer ganzen volksthümlichen dramatischen Literatur geworden. Die militärischen Spectakelstücke der Boulevardsbühnen wiesen auf diese Vaterschaft zurück — hat er selbst doch noch im Jahre 1851 für den Cirque ein großes Schaustück: „La barrière de Clichy", geschrieben. Ebenso kann die üppig wuchernde Criminaldramatik der Boulevardsbühnen sich auf seinen Vorgang berufen.

Als nicht direct zur romantischen Schule gehörig, aber doch als ihr Zeitgenosse und in seinen glänzendsten Leistungen auf

dem Gebiete der historischen Komödie durch die freiere Richtung und Behandlungsweise dieser Schule gestützt und getragen, mag hier noch Eugène Scribe erwähnt werden (gest. 10. Febr. 1861), so wenig seine letzten Dramen während der Kaiserzeit dazu angethan waren, seinen Ruhm zu vermehren, und nur als ein schwaches Austönen früher mit Glück angeschlagener Klänge zu betrachten sind. Der Meister der Feder, der er das Motto widmete: „Inde fortuna et libertas“, ist auch der Großmeister jener jüngern Schriftstellergeneration, der er ein Vorbild war in unerschöpflicher Production, in der Kunst des Zusammenarbeitens mit andern, das seitdem eine allgemein verbreitete Mode geworden ist und in jener Ausbeutung des literarischen Renommée, durch welche nach dem seerechtlichen Grundsatz: „Die Flagge deckt das Gut“, auch fremden Productionen ein berühmter Name ein willkommenes Geleite gibt. Scribe hat die literarische Industrie, die jetzt in Flor steht, begründet, er war der große Industrielle der französischen Literatur. Auch die moderne Sittenkomödie erblickt in ihm ihren Meister, er hat die Gesellschaft des Julikönigthums so getreu abgezeichnet, wie seine Schüler versuchen, die Gesellschaft des second empire zu photographiren. Mehrere derselben können sich auch der gleichen finanziellen Erfolge rühmen und auf ihre Schlösser die Worte schreiben, die Scribe's Schloß in Séricourt schmücken:

Le théâtre a payé cet asile champêtre,
Vous qui passez, merci! je vous le dois peut-être.

Während indeß die von ihm inaugurirte Sittenkomödie in voller Blüte steht, ist ein anderer Zweig, den seine Kunst getrieben, das historische Lustspiel, vermorscht und abgestorben. Und doch bietet es so glänzende Pendants für Haupt- und Staatsactionen unserer Zeit, die trotz aller Lehren von der Selbstbestimmung der Völker noch immer von den Zufälligkeiten und Launen der Machthaber abhängig sind. Doch die jetzige

Muse Frankreichs hat sich mit solchem Eifer in die nächste, unmittelbarste Gegenwart gestürzt, daß sie selbst die historische Spiegelung verschmäht. Scribe selbst hat diesem Genre in seinen letzten Werken keinen erfolgreichen Cultus geweiht. „La Czarine" (1855) machte Fiasco, obgleich noch die große Rachel die Titelrolle spielte, und „Les trois Maupins" (1858) zeigte zwar Scribe's vielbewährte Erfindungsgabe im glänzenden Licht, ermüdet aber durch die Häufung der Verwechselungen und Verwickelungen. Auch „Feu Lionel" (1858) und „Rêves d'amour" (1859) hatten keinen Erfolg. Die letzten Dramen, welche Scribe's Talent und Glück bewährten, waren: „La bataille des dames" (1851) und „Les contes de la reine de Navarre" (1851). In dem ganzen letzten Jahrzehnt seines Lebens zog der erfolgreichste aller dramatischen Dichter nur Nieten aus dem Lotto des Theaters.

Während die berühmtesten Dramatiker des Julikönigthums in dem second empire entweder von der Bühne verbannt waren oder sich selbst nicht auf ihr behaupten konnten, bot sich auf der andern Seite das vielfach interessante Schauspiel dar, daß eine der gefeiertsten Größen der neuen französischen Nationalliteratur sich gerade während des second empire dem Theater zuwendete und mit rastlosem Eifer auf diesem neuen Terrain nach Erfolgen strebte, die ihr keineswegs hier so bereitwillig und in so reichem Maße zuströmten, wie sie früher ihr zutheil geworden waren. Wohl durfte sich die durch die Talentlosigkeit profanirte oder durch die Routine mechanisch in Gang erhaltene Bühne freuen, wenn der Genius sie mit seinem Flügelschlage berührte; doch selbst seinen dichterischen Offenbarungen gegenüber wahrte sie den Eigensinn ihrer selbständig spröden Form und das nicht leicht abzulauschende Geheimniß ihrer Erfolge. Gleichwol haben wir es hier mit einem ebenso glänzenden wie lehrreichen Phänomen zu thun, welches eingehende Betrachtung verdient und belohnt. Wir sprechen von

den dramatischen Werken der George Sand, der gefeiertsten Romandichterin Frankreichs (geb. 1804), welche sich, nach zwei frühern misglückten Versuchen, mit ihrem fünfundvierzigsten Lebensjahre dauernd der Bühne zuwendete und eine beträchtliche Zahl von Stücken verfaßte, die mit dem verschiedenartigsten Erfolge zur Aufführung kamen. Ihr soeben erschienenes „Théâtre complet" (4 Bde., Paris 1867) sowie das schon früher herausgegebene „Théâtre de Nohant" (Paris 1864) gewähren den vollständigsten Ueberblick über die unermüdliche dramaturgische Thätigkeit der geistvollen Frau. Dieser Ueberblick ist um so mehr geboten, als die deutsche Bühne, obwol fortwährend mit Aneignungen aus dem Französischen überschwemmt, kaum ein Stück der George Sand auf ihren Repertoiren aufzuweisen hat, eine Thatsache, die sich wol am einfachsten damit erklärt, daß die Deutschen bei den Franzosen suchen, was ihnen fehlt, die Routine und den Effect, aber nicht von ihnen entlehnen, was sie selbst besitzen, Geist und Poesie.

Es ist keine Frage, George Sand als dramatische Schriftstellerin steht nicht auf der Höhe wie George Sand die Romandichterin, obgleich auch die erstere an Geist, Tiefe und künstlerischer Schönheit fast alle ihre Mitstrebenden überragt. Die Ursache hiervon liegt nicht auf der Oberfläche; sie ist nur erkennbar, wenn die tiefern Unterschiede der epischen und dramatischen Gattung in Betracht gezogen werden; diese Grundgesetze sind der Dichterin keineswegs ein Buch mit sieben Siegeln geblieben; sie hat über dieselben nachgedacht und sie richtig erfaßt; sie mußte darüber nachdenken, weil sie mehrfach aus ihren Romanen Dramen gemacht hat.

In ihrer Einleitung zu „Mauprat" wirft sie selbst die Frage auf, ob es für die Entwickelung der dramatischen Kunst günstig sei, wenn die schon im Roman behandelten Stoffe noch einmal auf die Bühne gebracht werden. „Da im Princip das Theater die Darstellung von Scenen des Lebens ist, so ist es

ebenso natürlich wie logisch, den Stoff eines Dramas aus einem Roman, wie aus der Geschichte oder dem epischen Gedicht zu entnehmen. Niemand hat der Tragödie und dem geschichtlichen Drama zum Vorwurf gemacht, dem Publikum schon bekannte und von ihm gewürdigte Ereignisse zu wiederholen." George Sand beruft sich auf die mythischen Stoffe des Alterthums, auf Shakspeare, der aus der Chronik und aus der Legende geschöpft hat, um zu beweisen, daß der Geist des Zuschauers keineswegs gegen Gestalten, die er schon aus der Lektüre kennt, eingenommen zu sein braucht, wenn sie ihm auf der Bühne erscheinen. Jeder Künstler habe das Recht, seiner Erfindung zwei verschiedene Formen zu geben: „Es ist daher erlaubt, aus einem Roman ein Drama und aus einem Drama einen Roman zu machen. Die Kunst kann dabei nur gewinnen, wenn dies mit Gewissenhaftigkeit und Geschmack geschieht. Aber da es leicht ohne Gewissenhaftigkeit und Geschmack geschehen kann, hat man ein Recht zu sagen: «Je nachdem.» Ich will mir nicht die Palme des guten Geschmacks zuerkennen, aber ich werde mich im Nothfall gegen die Anschuldigung vertheidigen, daß ich es an Fleiß und Sorgfalt fehlen ließ, indem ich den Stoff und die Gestalten eines meiner Romane auf die Bühne verpflanzte. Wenn man mir sagt, das sei die Arbeit eines Faulenzers, der sich die Mühe der Erfindung ersparen will, so entgegne ich, daß diejenigen, die so sprechen, nie an eine ähnliche Arbeit die Hand gelegt haben. Sie ist interessant, weil sie schwer ist, und diese zweite Schöpfung erfordert weit mehr Feingefühl und Scharfsinn als die erste. Der Roman gönnt uns alle unsere Bequemlichkeiten; man verstattet uns in ihm alle Entwickelungen, die unserm Grundgedanken nöthig sind. Der Leser verläßt uns, wenn wir ihn ermüden; aber er kehrt zu uns zurück, wenn er, mitten in den Längen des Romans, eine Gestalt oder eine Situation erfaßt hat, die ihn fesselt. Der Zuschauer ist weniger geduldig, weil es ihm nicht leicht wird, fortzugehen, weil er oft schlecht sitzt, weil er weder

rauchen noch die Beine rühren kann, um sich zu zerstreuen. Man muß also seine Gefangenschaft, seine Unbequemlichkeit und Höflichkeit sowenig als möglich misbrauchen. Es muß uns gelingen, ihm die Persönlichkeiten so naturwahr darzustellen, daß er sie gern sieht und hört, und außerdem in so kurzgefaßter Darstellung, daß sie ihm nicht zu viel zu reden scheinen.“

Wenn George Sand das volle Bewußtsein der Schwierigkeiten hat, welche die Umdichtung eines Romans in ein Drama mit sich bringt, so ist sie doch schon darin ihren deutschen Schwestern in Apollo weit voraus, welche da glauben, daß man die Romankapitel blos abzuschreiben braucht, um sie in dramatische Scenen zu verwandeln, daß hierzu einiges Fortschneiden und das Hinzuschreiben weniger Phrasen genügt. Einen Roman in ein Drama umdichten, heißt den Schwerpunkt des Stoffes an eine ganz andere Stelle verlegen; kein Wunder, daß er bei ungeschickten Manipulationen den Händen entgleitet. Es gibt in der Chemie isomere Stoffe, welche bei gleicher Zusammensetzung die verschiedenartigsten Eigenschaften zeigen. Solche isomeren Stoffe sind ein Drama und ein Roman, welche dasselbe Sujet behandeln. George Sand hat die äußerlichen Gründe wohl erkannt, welche diesen Unterschied bedingen. Der Roman ist die bequemere Form und er hat ein bequemer situirtes Publikum sich gegenüber. Doch die innern Gründe sind gewichtiger. Der Roman stellt eine der Vergangenheit angehörige Handlung dar; das Drama eine Handlung, die sich vor unsern Augen in der Gegenwart entwickelt. Den Vergangenen gegenüber lieben wir das ruhige Verweilen, wie es die Erinnerung selbst bei eigenen Erlebnissen liebt; wir beschäftigen uns mit abgeschossenen Bildern, deren Detail wir gern mit Muße und behaglicher Versenkung betrachten; und an die äußere Betrachtung schließt sich die innere, die Reflexion, welcher vollkommen Zeit gelassen ist, sich weithin zu ergehen, Bild an Bild zu reihen und selbst das Entlegene zu

verknüpfen. Anders verhält es sich mit der Unruhe der Gegenwart, in dem rastlosen Streben nach bestimmten Zielen, welches uns das Drama versinnlicht. Die dramatischen Helden sind Männer der Action; sie lassen beiseite, was den Sinn ablenken könnte von ihren energisch erfaßten Zwecken; sie sind verkörperter Wille, der das Publikum mit magnetisiren muß. Im Banne dieses Willens bleibt es gefesselt und ermüdet nicht, solange es nicht selbst aus diesen Fesseln herausgerissen wird. Die Energie der auf ein bestimmtes Ziel losgehenden Handlung ist die Seele des Dramas. Hiermit hängt zusammen, daß diese Handlung sich nicht im Roman in bequemer und lässiger Folge entwickeln, daß sie in scharfer Gliederung zu Tage treten muß. Denn bei der Spannung auf den Ausgang will man auch den in einer gewissen Zeit zurückgelegten Raum genau messen. Dazu bedarf es weit sichtbarer Merkzeichen. Schon die technische Form des Dramas bringt diese scharfen Einschnitte mit sich. Die Gliederung in Acte ist keine willkürliche, wie die Gliederung in Bücher oder Kapitel; jeder Act hat seine von vornherein feststehende, unanfechtbare Bedeutung für den Fortgang der Handlung und es rächt sich schwer, wenn diese Bedeutung verkannt wird.

George Sand mußte indeß die Berechtigung, einen Roman in ein Drama umzuwandeln, nicht blos von dem Kunstsinn und der Gewissenhaftigkeit des Dichters abhängig machen. Fast scheint es, als halte sie jeden Roman für geeignet, diese Metamorphose an sich vollziehen zu lassen. Je mehr aber ein Roman dem vorzugsweise epischen Charakter treu bleibt, desto weniger eignet er sich für solche Umwandlung. Nur Romane, welche von Haus aus ins Dramatische hinüberschielen, was bei der Lockerheit und Stillosigkeit der Romanform häufig der Fall ist, lassen sich für die Bühne verwerthen. Der größere Zusammenhalt der dramatischen Handlung schließt von selbst jene Romane aus, in denen Sprünge über bedeutende Zeiträume den Gang der Ereignisse unterbrechen. Hiergegen hat

Frau Birch-Pfeiffer sehr oft und auch George Sand in ihrem „Mauprat“ gefehlt. Ebenso wenig eignen sich Romane für die Bühne, welche blos innere Vorgänge darstellen. Was sich nicht zum Theil in sichtbare Handlung umsetzen läßt, gehört nicht auf die Bühne. Eine Detailmalerei des innern Seelenlebens ist novellistisch, nicht dramatisch.

Hier stoßen wir auf einen andern Mangel in den Auseinandersetzungen der Schriftstellerin. Nicht blos auf Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt kommt es bei derartigen Umdichtungen an, sondern auch auf das specifische Talent. Es ist ausnehmend selten, daß epische und dramatische Begabung sich in gleichem Maße vereinigt findet. Unsere deutschen Dichterdioskuren, so genial und vielseitig sie waren, beweisen dies; denn bei Goethe überwog das epische, bei Schiller das dramatische Talent. Namentlich das letztere hat etwas durchaus Specifisches. Der Dramatiker muß etwas von dem nervösen Fluidum haben, das dem Magnetiseur aus den Fingerspitzen strömt. Er bedarf der unmittelbaren Wirkungen und deshalb der größten Unmittelbarkeit der Darstellung. Auf dieses specifische Talent wird es nicht minder ankommen als auf den guten Willen, wo es sich um dramatische Neuschöpfungen oder Neugestaltungen aus vorhandenen Romanstoffen handelt.

George Sand selbst verdankt ihren Ruhm Eigenschaften, die schon an und für sich mehr für die epische als für die dramatische Darstellung befähigen. Die Größe ihres Talents tritt am schlagendsten hervor in der Kühnheit der socialen Probleme, die sie aufwirft, und in der Feinheit der psychologischen Analyse, die sie anwendet. Mit dieser Analyse hängt der Glanz der Reflexionen zusammen, deren magisches Gewebe sie über ihre Romane ausbreitet. Das Problem an und für sich ist nicht dramatisch; es ist eine verkehrte Auffassung einer genialisirenden Richtung in Deutschland, der Dramatiker solle mit jedem seiner Werke ein Problem lösen. Wenn auf der Bühne psychologische Nüsse geknackt werden, so fliegen dem

Publikum nur die Schalen davon ins Gesicht. Auf Shakspeare würde man sich vergeblich berufen, zum Beweise des Gegentheils, sein „Romeo und Julie“, „Macbeth“, „Othello“ schildern uns große Leidenschaften in ihrem gewaltigen Fortgang, in ihrer allgemein verständlichen Entwickelung; und was bei Hamlet räthselhaft erscheint, geht nur aus der Incongruenz einer der Sage entlehnten Handlung mit einem modern vertieften Charakter hervor. Die Bühne bedarf einmal der Fracturschrift, nicht der Miniaturmalerei. Ein Dramatiker muß Psycholog sein, aber der Psycholog darf nicht den Dramatiker in Schatten stellen. Es gibt höchst interessante, fesselnde Vorgänge des Seelenlebens, wunderbare Spiegelungen, reizende Geheimnisse, ja selbst Conflicte so leiser Art, wie der Kampf windgepeitschter Aeste im Spiegel der Flut; doch das alles ist ein innerlicher Wandel der Empfindungen und Stimmungen, der für das Drama nicht genug erschlossen ist. Alle geistigen Imponderabilien eignen sich nicht für die Bühne, in deren Wage nur dem ganzen Volke zugängliche Gewichte liegen dürfen.

Die Meisterschaft der Analyse und die Gewohnheit, sich derselben mit uneingeschränktem Behagen zu überlassen, ist daher eine keineswegs unbedenkliche Mitgift für den dramatischen Dichter. Die Dramen der George Sand beweisen dies. Wir finden in denselben manches fesselnde psychologische Moment, dem aber die dramatische Bedeutung und Wirkung fehlt. Wo aber die Verfasserin, die theoretisch wol des Unterschiedes zwischen Drama und Roman kundig ist, sich hierin beschränkt, da verzichtet sie wiederum auf Vorzüge, welche die Glanzseite ihres Talents bilden. Gerade „Mauprat“ ist ein Beleg hierfür. Der Roman ist eine psychologische Studie; das Drama ist ein Spectakelstück im Stile unserer Räuberdramen geworden. Mit dem Fortfall der feinern Analyse blieb nur die äußere Handlung übrig, welche lärmender und derbstofflicher Natur ist.

George Sand war weit davon entfernt, ihre Romane in äußerlicher Weise für die Bühne einzurichten und zurechtzuschneidern. Sie spricht eine vollkommen richtige Einsicht hierüber mit folgenden Worten aus: „Einem Roman sklavisch zu folgen, um den Dialog und die Scenen aus demselben auszuziehen, wäre in der That für die Trägheit des Autors sehr angenehm; aber abgesehen davon, daß Trägheit und Speculation sich sehr nahe berühren und kein gutes Beispiel geben, ist es eine thatsächliche Unmöglichkeit, ein Stück in solcher Weise zu gestalten. Die Scenen eines Romans sind nicht für das Theater geschrieben; es ist sogar nothwendig, kein Wort aus demselben beizubehalten. In den Romanen gibt es weitgedehnte Situationen, die dem Leser gerade deshalb gefallen, weil sie ihn ungeduldig machen, welche den Zuschauer aus den obenerwähnten Gründen langweilen werden. Ein Charakter eines Romans kann während eines ganzen Bandes ein Räthsel bleiben; es ist einer der Kunstgriffe des Romans, nicht so schnell mit Enthüllungen vorzugehen. Auf der Bühne wird uns eine Persönlichkeit von Fleisch und Blut, welche sich nicht bald verständlich macht, rasch zuwider. Es bedarf daher in allem einer ganz andern Art der Entwickelung, und einen Stoff anders entwickeln, heißt ihn neuschaffen." Wie beschämt diese Einsicht unserer Dichterin das Metier ihrer mit der Bühnenschere ausgerüsteten Colleginnen diesseit des Rheins, welche besonders lieben, ihre Helden und Heldinnen bis zum Schluß als ungelöste Räthsel umherlaufen zu lassen, ganz wie sie dieselben in den Romanen aufgegriffen haben, ohne einen Begriff davon, daß das Verfahren des Dramatikers dem des Romandichters gerade entgegengesetzt sein muß. Schon Lessing und Diderot haben darauf hingewiesen, daß der Dramatiker von Haus aus sein Publikum ins Geheimniß ziehen muß; denn das Drama spannt nach seinem Grundgesetz, nach der Zukunft hin, wie der Roman nach der Vergangenheit hin spannen darf. Um aber auf den künftigen Ausgang einer

Handlung gespannt zu sein, müssen wir eingeweiht sein in ihre Bedingungen. George Sand hat mit ästhetischer Feinfühligkeit hier einen Punkt berührt, der den fundamentalen Unterschied zwischen Roman und Drama scharf bezeichnet, und in der That in ihren Dramen auch niemals jene Todsünden begangen, deren sich deutsche Dramatisirungen von Romanen in der Regel schuldig machen.

In ihrer Richtung bezeichnen die Dramen der George Sand einen Rückschlag gegen den herrschenden Realismus. In der Vorrede zu ihrem „Theater" spricht sie sich auch hierüber mit vollem Bewußtsein aus. Ueber die Geschicklichkeit, welche es versteht, das Publikum eine falsche Situation und Lösungen, die mit dem Charakter der Personen unvereinbar sind, genießbar zu machen, stellt sie das künstlerische Gewissen, um so mehr, als der Erfolg bei dem Theater unberechenbar ist. Mit diesem Gewissen war sie bestrebt, die Gedanken des Zuschauers in eine reinere, höher gestimmte Welt zu führen, als der traurige und harte Verlauf des Erdenlebens ist. „Wir haben geglaubt", fährt sie fort, „daß das Ziel des Theaters ist und daß die Erholung, die in unserm civilisirten Leben so viel Platz einnimmt, ein Streben nach höhern Dingen sein sollte, eine poetische Spiegelung in der Wüste der Wirklichkeit. Von dieser Ueberzeugung ausgehend, haben wir nicht versucht, das Studium der trockenen Wirklichkeit in den Vordergrund zu stellen und dem Publikum ein Daguerreotyp seines Elends und seiner Wunden zu geben. Man hat ihm deren genug vor Augen gestellt. Die Schule des «Positiven» ist zahlreich, und während einige das Recht haben, aus derselben durchgreifende Lehren zu ziehen, weil sie die Macht dazu besitzen, gelingt es andern nur, uns das Häßliche zu zeigen und das Publikum über dieses traurige Gegenüber blasirt zu machen. Andere, die noch schuldiger sind und die Schmeichelei noch weiter treiben, haben es dahin gebracht, daß es über seine Laster in ein wohlwollendes Gelächter ausbricht. Wir

waren nicht gesonnen, diesen Weg zu betreten, und niemand hat es bisjetzt gewagt, uns einen Vorwurf daraus zu machen, daß wir es nicht gethan; aber einige haben uns unsern Cultus für die Künstler, unsern Optimismus in den allzu moralischen Lösungen der Handlung, unsern Respect vor der Einfachheit der Mittel und manches andere zum Vorwurf gemacht, was keiner Vertheidigung bedarf. Wir beschränken uns darauf, zu bekennen, daß wir, getrieben von einem Geist der Reaction gegen das Häßliche, das Niedrige und Falsche, unsern entgegengesetzten Neigungen gefolgt sind. Es war ganz natürlich, daß ein Romantiker romantisch blieb. Möglich, daß es ihm an Talent gefehlt hat; aber da man ihm nicht dieses zum Vorwurf gemacht, sondern einige Kritiker und selbst einige Freunde, gleich als wollten sie ihn von seinem Ziele abwenden, das was sein einziges Verdienst ist, seinen Glauben an das Gute, anstößig gefunden haben, so ist er berechtigt, Einwänden, die er nicht zu begreifen vermag, und Drohungen, die ihn nicht einzuschüchtern vermögen, zu widerstehen."

George Sand hat mit treffenden Zügen ihr Selbstporträt ausgeführt. Sie ist auch als dramatische Dichterin eine Idealistin, nicht in Bezug auf den Kunststil, da die Diction ihrer Dramen nicht über die edel gehaltene Prosa des Conversationsstücks hinausgeht, aber in Bezug auf die Weltanschauung, die sich in ihren Dramen spiegelt. Die Eigenthümlichkeit derselben läßt sich mit wenigen Worten bezeichnen; sie werden aufgebaut auf Motiven des Gemüths. Das ist aber das Fremdartige in der neuen französischen Dramatik, die vorzugsweise aus Motiven des Interesses die Hebel der dramatischen Action macht. Wohl fehlt es diesen Stücken nicht an Herzensneigungen, aber keine wird um ihrer selbst willen gepflegt; sie sind des Contrastes wegen da, oder blühen wie Blumen unter wucherndem Unkraut, das sie von allen Seiten fast erstickt. Nur wenige Stücke der George Sand streifen die socialen Probleme, welche die Dichterin in ihren Romanen zu behandeln

liebte. In der Regel sind es Fragen des Herzens, man kann der Dichterin kein Raffinement der Empfindung, höchstens hin und wieder die novellistische Behandlung zum Vorwurf machen. Doch mit wenigen Ausnahmen strebt sie nach einem versöhnenden Ausgange, welcher die Conflicte optimistisch löst. Gerade in dieser Welt des Gemüths ist die Heimat ihrer Kunst; hier sprudeln und rauschen ihre frischen Quellen; hier herrscht sie mit uneingeschränkter Macht; die ahnungsvollen Knospen wie die glänzend erschlossenen Blüten windet sie zum Kranz und schüttet ein Füllhorn von Gedanken und Empfindungen aus, die alle von thaufeuchter Frische sind.

Eine Folge dieser Weltanschauung ist, daß wir in den Dramen der George Sand so vielen guten und liebenswürdigen Charakteren begegnen, während die dramatischen Teufelsadvocaten der neuen Bühne uns lauter mehr oder minder diabolische innerlich zersetzte und zerfressene Gestalten vorführen. Die Schöpferin der „Pulcherie“, jener Philosophin des Genusses, deren raffinirtere Nachfolgerinnen auf der Bühne einen Massenangriff auf die Herzen des Publikums machen, hat es nicht für nöthig gehalten, diesen Typus im Wetteifer mit den Realisten auf die Bühne zu bringen. Sie hat leichtfertige Frauen geschildert, wie die Armande Molière, aber keine Vertreterinnen des Demi-Monde. Das negative Princip fehlt zwar in ihren Dramen nicht; wir erinnern an die Sevère in „François le Champi“, an Sylvain in „Claudie“, an Jean de Mauprat u. a. Doch hat sie Stücke geschrieben, in denen der Conflict durchaus ohne Einwirkung des dämonischen Princips hervorgerufen wird, wie dies z. B. in ihrem liebenswürdigsten Drama „Le Marquis de Villemer“ der Fall ist.

George Sand gehört nicht mehr zur ecclesia militans der Literatur; der kriegerische Lärm ihrer polemischen Jugendromane ist verstummt; sie hat sich auf die Bühne zurückgezogen, wie man sich auf ein freundliches Tusculum zurückzieht. Eine milde Abendbeleuchtung schwebt über ihren Stücken; sie sind

zum Theil künstlerisch harmonisch, aber nicht so geistig bedeutend wie ihre Romane. Darum auch die Vorliebe für die Idylle, für den dorfgeschichtlichen Hintergrund. Es ist ein Rückzug in eine Welt des Friedens, der Beschränkung, und wenn auch hier die Kämpfe des Lebens sich abspielen, so geschieht dieses im Schoße der Natur, bei Erntefesten und Weinlesen, wo die Segensfülle der Schöpfung die Mängel des Lebens zu verdecken scheint.

In der That gehört die Mehrzahl ihrer Stücke der dramatischen Idyllik an; sie versuchte ihren Liebling Sédaine auf der Bühne nachzuahmen. Selbstverständlich mischt sich viel episches Behagen zu Ungunsten der dramatischen Schilderung in die Darstellung. Das Naturleben kann im Drama nur Decoration sein; wo aber das decorative Element als solches ein vorwiegendes Interesse in Anspruch nimmt, da leidet der Fortgang der Handlung. Außer den dramatischen Idyllen hat George Sand auch ein der Räuberromantik angehöriges Drama geschrieben, den „Mauprat", ein Künstlerdrama, den „Molière", und mehrere psychologische Salondramen, von denen „Le Marquis de Villemer" den ersten Rang einnimmt. Auf ihrer Experimentalbühne in Nohant, wo sie sich mit der Aussaat neuer dramatischer Genres versuchen durfte, wie die landwirthschaftlichen Akademien auf ihren Versuchsfeldern mit der Aussaat neuer Fruchtgattungen, hat sie ein mythologisirendes Genre im „Plutus", das phantastische in dem Drama „Le drac" angebaut, welches letztere seinen Weg auch auf die pariser Bühnen fand. Eine Studie im Stil der italienischen commedia dell' arte sind: „Les vacances de Pandolphe." Gänzlich fehlt in ihrem dramatischen Repertoire die Tragödie, das historische Schau- und Lustspiel. Die leidenschaftliche Vorkämpferin des Socialismus, die Publicistin der Februarrevolution hat die Schranke ihres Talents erkannt, welches für die Gestaltung großer geschichtlicher Kämpfe und Charaktere nicht geschaffen war. So sehr George Sand über das Pathos

eines Jean Jacques Rousseau gebietet, wo sie mit Wärme ihre Ueberzeugungen vertritt, so wennig traute sie sich doch zu, die großen Entschlüsse, aus denen die geschichtlichen Handlungen hervorgehen, und das machtvolle Pathos männlicher Thatkraft dichterisch darstellen zu können. In der That gehört die Geschichte bisjetzt den Männern, die sie machen und schreiben und daher auch allein künstlerisch gestalten können.

Eine Revue der einzelnen Dramen der Dichterin wird ihr allgemeines Charakterbild am besten ergänzen. Den ersten Versuch, die Bühne zu erobern, machte George Sand schon 1841 mit ihrer „Cosina", die am Théâtre français zur Aufführung kam, aber einen entschiedenen Miserfolg erlebte. Trotz der Schutzrede, welche die Autorin diesem Drama hält, war dieses Stück nicht blos eine psychologische Studie, als welche sie es darzustellen sucht; es wirkte auch sehr stark durch äußerliche Effectmittel, deren Anwendung sie verleugnet. George Sand hatte eine Analyse ehelicher Verhältnisse, eine Darstellung des Wachsthums einer unerlaubten Leidenschaft diesmal in die etwas fadenscheinige Bühnengarderobe der romantischen Schule gekleidet. Die Ermorduugen, das Wiederauferstehen der Todten, die geheimen Thüren und Gänge — das alles gemahnte wie Reminiscenzen aus Victor Hugo'schen Dramen. Mehr noch als an der Indecenz, welche man dieser Geschichte der systematischen Verführung einer Frau zum Vorwurf machte, stieß man sich an der Gewaltsamkeit, an dieser äußerlichen Romantik der Handlung. Auch der Stil athmete jene Leidenschaftlichkeit der Victor Hugo'schen Schule, die hin und wieder etwas Forcirtes und Aufgedonnertes hat. In ganz veränderter Gestalt erschien die Dichterin nach acht Jahren, in denen sie Muße fand, über ihr erstes Fiasco und seine Gründe nachzudenken, 1849 in „François le Champi" auf der Bühne des Odéon. Das nach dem gleichnamigen Roman gearbeitete Stück fand eine freundliche Aufnahme. Die Handlung ist sehr einfach und wirkt durch die schlichtesten Mittel. Die Grund-

stimmung nennt die Dichterin selbst den „süßen Rausch des ländlichen Lebens"; sie erinnert an die „Symphonie pastorale" von Beethoven, welche zugleich so schreckliche Klänge und so unvergleichliche Naivetäten enthält. Des Schrecklichen bietet übrigens die Idylle nichts, nur ein Seelengemälde, die schüchterne Liebe des Dorffindlings zu seiner Pflegemutter. Das psychologische Gemälde dieser Neigung und ihres Wachsthums bis zum eigenen Geständniß ist mit geschickten und sanften Schattirungen ausgeführt. Vor allem aber athmet der Charakter des François eine Herzensgüte, welche allerdings an arkadisches Vollglück erinnert. Solche Charaktere braucht die Idylle; George Sand aber ist in der Darstellung einer so jungfräulichen Naivetät eine Meisterin.

Anders verhält es sich mit dem nächsten Drama „Claudie" (1851). Das Colorit der Idylle war hier noch lebendiger, es war noch mehr im Stil Sédaine's gehalten. Eine heitere Landschaft, ein Erntefest, Aehren und Blumen; aber der Conflict geht in dieser Stimmung nicht auf. Die Heldin ist ein verführtes Arbeitermädchen, das einem Bauersohn Liebe einflößt. Er erfährt, daß sie schon einem andern gehört hat; aber gegenüber dem Hebbel'schen: „darüber kann kein Mann hinweg", rafft sich seine Liebe zu dem Entschluß auf, doch das verführte Mädchen zu heirathen. Hier spielen in die Idylle sehr moderne Elemente mit herein. Die große Kunst der Dichterin bewährt sich in der Charakteristik dieser Claudie, welcher durch ihre Antecedentien der Reiz der Unschuld nicht abgestreift ist. Getäuscht durch ein betrügliches Versprechen, hat sie sich einem Uebermüthigen, Denis Ronciat, ergeben, der sie darauf verlassen. Sie trägt mit Resignation die Folgen ihres Fehltritts; das Glück, dessen sie sich unwürdig fühlt, muß ihr aufgedrungen werden. Je einsilbiger, verschlossener der Charakter, desto rührender, wie er sich allmählich der Liebe, dem unverhofften Glücke öffnet. Ein ganz meisterhaftes Charakterbild ist der alte Remy, ein früherer Soldat, ein achtzigjähriger Arbeiter,

den die Dichterin zu einem begeisterten Apostel der Arbeit macht. Dem alten ehrliebenden Soldaten hat der Fehltritt der Tochter und die Treulosigkeit des Liebhabers schwere Wunden geschlagen; doch er liebt sein Kind mit um so größerer Liebe. Was über dieser Gruppe und über dem ganzen Stück wie eine wehmüthige Beleuchtung schwebt, das ist das stille Leid, welches die Armuth trägt, und was den duldenden Charakteren Energie und Lebenskraft gibt, das ist eben der Stolz der Arbeit; hier der ländlichen Arbeit, welcher der alte Remy bei dem Erntefest eine wunderbar schöne, rührende Lobrede hält. Eine durchaus warme Beleuchtung ruht über allen diesen Bildern; doch sie athmen kein arkadisches Glück. „Claudie" ist eine socialistische Idylle.

Gustave Planche hatte in einer Beurtheilung der „Claudie" die Dichterin eine Schülerin Sédaine's genannt. George Sand war in der That von Sédaine's „Le philosophe sans le savoir" so begeistert, daß sie in demselben nicht blos wie die pariser Kritik ein angenehmes, frisches, harmonisches flandrisches Gemälde fand, auf dem das Auge mit Wohlgefallen ruht, ermüdet von den schreienden Farben der modernen Schule, sondern wahrhafte Größe in den Gestalten, Ehre, Muth und Edelsinn, nicht flamländisches, sondern französisches Blut. Die Dichterin ließ sich von ihrem Vorbilde so begeistern, daß sie zu dem bekanntesten Stück desselben ein zweites schrieb: „Le mariage de Victorine", das 1851 vom Gymnase zur Aufführung kam. Victorine ist mit einem Commis Fulgence verlobt; doch sie liebt den Sohn des Kaufherrn, Alexis, fast ohne es zu wissen und ohne es sich zu gestehen. Dasselbe ist mit Alexis der Fall. Um den Liebenden ihre Neigung zum vollen Bewußtsein zu bringen, bedient sich die Dichterin anscheinend unwichtiger Vorgänge, der Reise des jungen Alexis nach Paris, seiner plötzlichen Wiederkehr, vor allem wir möchten sagen, patriarchalischer Motive. Da Gehorsam gegen den Willen der Aeltern die ganze Handlungsweise der Kinder bestimmt, so

müssen diese selbst dazu beitragen, den letztern das Räthsel ihrer Empfindungen aufzulösen. Das ist schön gedacht und ausgeführt. Es liegt in der ganzen Handlung, die äußerlich allerdings wie durch leichten Wellenschlag bewegt wird, nichts Gewaltsames; es ist ein Conflict edler Charaktere, der sich sanft entwirrt. Das Stück ist mehr Gemälde als Drama, und zwar könnte man es einen Terburg nennen. Die Stimmung ist die satter Behäbigkeit, und in Victorine glaubt man eine jener Blondinen im weißen Atlaskleid zu erkennen, welche der niederländische Maler in den Vordergrund seiner Gemälde zu stellen liebt.

Auf einem ganz andern Gebiet bewegt sich das in demselben Jahre zur Aufführung gekommene Drama „Molière", ein fünfactiges, etwas langathmiges Künstlerdrama, ebenfalls eine psychologische Herzensstudie, in welche historische und kunsthistorische Reflexe hereinspielen. Das Drama erlebte nach der Aufführung die verschiedenartigsten Beurtheilungen; doch war ein großer Theil der Vorwürfe, die man ihm machte, begründet. Vergebens berief sich die Dichterin darauf, daß sie nur das innere Seelenleben Molière's habe darstellen wollen; wir können uns bei einer geschichtlichen Gestalt nicht mit dieser Stellung des Themas beruhigen. Wir wollen in Molière auch etwas von Molière's Geist sehen, etwas von dem, wodurch er Molière wurde und ist: scharfe Beobachtungsgabe, Humor, Sarkasmus. Allzu spärlich und flüchtig sind diese Züge verstreut, welche an den großen Lustspieldichter erinnern. In diesem sentimentalen Helden, der an gebrochenem Herzen über die Ausschreitungen seiner Frau stirbt, erkennen wir ihn nicht wieder. In diesem Tadel war auch die französische Kritik einstimmig.

Emile Deschanel erzählt in seiner Schrift: „La vie des comédiens", daß George Sand für ihr kleines Theater ein Scenarium gemacht hatte: „Scaramouche oder das Alter eines Schauspielers", welches sie durch improvisirtes Spiel ausfüllte.

Der Director Bocage sah das Stück und bat die Verfasserin, es auszuführen für seine pariser Bühne. Unglücklicherweise wandelte sie es indeß um, setzte Molière an die Stelle des Scaramouche und machte aus einer anmuthigen Phantasie ein mittelmäßiges Drama. „Der Molière der Sand", sagt Deschanel, „ist falsch, sentenziös, monoton. Sie hat diesem Charakter eine declamatorische Färbung gegeben, die gerade das Gegentheil derjenigen ist, welche diesem großen und einfachen Genius zukommt. Das Talent der George Sand hat zu viel von Rousseau, als daß es ihr möglich wäre, Molière richtig wiederzugeben. Sie mischt allen ihren Schriften einen Theil von Philosophie und Rhetorik bei, der bald sterben wird oder schon gestorben ist, und der das Leben und die Dauer der übrigen Dichtung compromittirt. George Sand ist ein schöner Geist, aber oft falsch durch Natur und besonders durch Erziehung. Man merkt ihr den Jean Jacques an und die falschen Noten, die Emphase, die sich bei ihr in alles einschleicht und die selbst in kleinster Dosis genügt, um alles zu verderben. Wenn sie, ohne es zu wollen, den Charakter Molière's unrichtig wiedergegeben hat, so hat sie wissentlich den von Madeleine Béjart umgestaltet. Sie hat ihn im Gegensatz zu Armande weit besser gemacht als er war, edel und erhaben, hochherzig und rein. Das ist alles falsch!"

Madeleine Béjart geben wir indeß der Willkür der Dichterin preis, nur nicht den Dichter, an dessen Namen sich eine der wichtigsten Phasen der dramatischen Kunst knüpft. Wir wollen Molière auf der Bühne nicht blos in seinem häuslichen Jammer sehen. In das Drama, das, wie es gedruckt vorliegt, weit über alles Bühnenmaß hinausreicht, spielt zwar auch die geschichtliche Bewegung der Zeit hinein. Da sehen wir Condé, der im ersten, dem bei weitem frischesten, von der Poesie des theatralischen Wanderlebens durchdrungenen Act uns als Flüchtling vorgeführt wird, wie er hungerig über den Proviant der Schauspielerbande herfällt. Später tritt er noch mehrfach auf, aber

ohne in die Handlung wesentlich einzugreifen. Die Kämpfe der Zeit zwischen dem Königthum und den Großen werden berührt, im Dialog weitläufig erörtert, doch nirgends dramatisch in das Stück verwebt. Selbst die Intriguen, welche die Aufführung des „Tartuffe" verhinderten, welche Gelegenheit gegeben hätten, uns den Dichter gleichsam im Feuer seines Berufes zu zeigen, ja welche selbst durch unschwere Erfindung für Armande Molière und ihr Treiben einen Anhaltspunkt, eine spannende Krisis hergeben konnten, werden so beiläufig behandelt, daß man hier doppelt die einseitige Sentimentalität empfindet, in welcher der Held und die ganze Handlung aufgeht. Wohl aber ist die Armande Molière eine treffliche Charakterstudie. Das Bild weiblichen Leichtsinns, der sich in Saus und Braus des Lebens gefällt, der, wenn er ein Versprechen gibt, schon drüber hinausschielt nach dem Bruche desselben, ist selten mit so feinen Zügen entworfen worden wie in diesem Charakter. Dabei ist es ein Leichtsinn, der mehr mit der Gefahr spielt, als ihr verfällt. Diese Armande ist keine Demi-Monde-Figur; sie ist nur das gefallsüchtige, kokette Weib, die Künstlerin, der in der Kunst wie im Leben das Costüm über die Rolle geht. Ein prächtiger Charakter ist auch der biedere Duprac mit seinen Gefühlsexplosionen voll göttlicher Grobheit. Man hat in den Schlußscenen des Dramas eine socialistische Tendenz gewittert, weil die Theaterarbeiter hier mitspielen, denen zu Liebe der schwerkranke Molière noch einmal aufgetreten war, um sie nicht um ihr Verdienst zu bringen. Doch wollte die Dichterin durch diesen Zug wol nur den edeln Charakter des Helden illustriren und eine rührende Schlußgruppe gewinnen.

Daß die dramatische Thätigkeit der George Sand einen starken dilettantischen Beigeschmack hat, daß es derselben an festem Stil fehlt, indem sie sich in der Nachahmung der verschiedensten Stilmuster gefällt: das beweisen auch die Stücke wie „Les vacances de Pandolphe" (1852), eine ganz nach der

Schablone der commedia dell' arte gedichtete Burleske, in welcher die Grimassen und die Lazzi überwiegen und welche des Talents der Verfasserin unwürdig ist. Der humoristische Grundgedanke, daß der gute Doctor Pandolphe im Genuß seiner Ferien fortwährend gestört wird, ist allzu breit geschlagen in diesen drei Acten, und die komischen Pointen, welche die Erbschaftsangelegenheit bietet, treten nicht hinlänglich hervor, indem der bunte Wirrwarr dieser Personen, die sich gleichsam fortwährend auf die Füße treten, den Faden der Handlung bis zur Unkenntlichkeit in ein Knäuel ganz überflüssiger Verwickelungen verstrickt. Der Dialog ist im niedern Stil der Posse gehalten und reich an volksthümlichen Kraftausdrücken. Dabei fehlt es nicht an der Komik des Puppentheaters; die Personen stoßen sich, purzeln übereinander; die Maulschelle sorgt für den Knalleffect. Die Masken der commedia dell' arte sind streng gewahrt. Dr. Pandolphe vertritt den Dottore Bolognese; der albern täppische Pedrolino den Arlecino, Pasquariel den Scapino, den spitzbübischen Bedienten; Leandre ist der Capitano glorioso; die schelmische Colombine tritt unter ihrem eigenen Namen auf. Doch das Ganze ist ein burleskes Durcheinander, ohne Interesse, ohne Spannung, ohne modernes Leben.

„Le démon de foyer" (1852) ist ein zweiactiges Drama aus dem Theaterleben. Die Heldin ist eine mehr durch ihre Schönheit als durch ihr Talent ausgezeichnete Künstlerin, voll von Capricen, voll von Eitelkeit und Eifersüchteleien. Ihre minder schöne Schwester, die aber als Sängerin bei weitem größere Triumphe feiert, dabei von schlichtem Wesen ist und voll aufopfernder Liebe an ihr hängt, wird von ihr gequält und gehaßt, weil ihr Künstlerruhm einen ihr selbst wohlgefälligen Anbeter, der sie anfangs mit der Schwester verwechselte, abspenstig machte. Sie verläßt den Vater, den alten Maëstro, und den heimischen Herd in Begleitung eines Prinzen, eines in seiner Blasirtheit trefflich gezeichneten Roué, der sich in

Parallelen zwischen den verschiedenen Primadonnen gefällt, die sich alle unter seinen Schutz gestellt hatten. Er will dem schönen Dämon, der launischen Flora, ein Engagement in Neapel verschaffen. In Genua wird er indeß von dem Marquis eingeholt, welcher der ältern Schwester, der gefeierten Künstlerin Camille versprochen hat, ihr Flora wiederzubringen, und von diesem zur Rede gestellt. Es kommt zum Duell. Inzwischen eilt auch der Maëstro mit den übrigen nach. Flora verspricht, zurückzukehren, wenn Camille auf die Liebe des Marquis verzichte. Camille weist auch wirklich den verwundeten Marquis zurück, als er ihr seine Liebe bekennt. Die Lösung der Verwickelung geht hier durch die Bekehrung des kleinen Theaterdämons vor sich, der vor dem Unheil zurückschreckt, das er anzurichten im Begriff ist. Diesen „Bekehrungen des letzten Actes" zu glauben, ist eine Zumuthung, die wir zurückweisen müssen. Flora ist eine noch schärfer gezeichnete Armande und wird binnen kurzem wieder das eigensinnige, selbstgefällige Geschöpf sein, das sich in neue Abenteuer verstrickt. Indeß ist die Handlung in diesem Stück lebendig und die Charaktere sind im übrigen scharf markirt.

Ein neues ländliches Gemälde: „Le pressoir" (1853), machte den Eindruck, als ob der Dichterin die ländliche Staffage die Hauptsache, mindestens die begeisternde Muse sei, als habe ihr z. B. hier zuerst das Fest der Weinlese vorgeschwebt, das sie auf die Bühne bringen wollte, und als habe sie erst später die eigentliche dramatische Handlung hinzugedichtet. In der That steht die Liebe der zarten Reine, einer jener discreten weiblichen Naturen, in deren Zeichnung George Sand sehr glücklich ist, zu den Vorbereitungen der Weinlese und zu dem Mittelpunkt derselben, der Arbeit an der „Kelter", nur in einem sehr lockern Zusammenhange, man müßte denn in dem Schicksal der lieblichen Reine eine symbolische Rechtfertigung des Titels finden, da das Herz des armen Mädchens sich unter einer grausamen Kelter befindet, bis ihr endlich das Ge-

ständniß ihrer Liebe herausgequetscht wird. Von einer gewissen Schönfärberei der Charaktere und der Diction kann man die George Sand in ihren Idyllen nicht freisprechen: uns wenigstens gemuthet der oft gehobene, oft in den Aether freier Empfindung getauchte Ton ihrer Darstellung nicht immer als idealistische Verklärung, sondern oft als manierirt und unwahr an. Wenn die beiden Alten im „Pressoir", der Müller und der Zimmermann, in ihrer Gewerkseifersucht und in ihrer durch fortwährende Zänkereien lebendig erhaltenen Freundschaft recht lebenswahr geschildert sind, so trägt die Freundschaft der beiden Söhne, des Orest und Pylades vom Dorfe, doch den Abglanz einer romantischen Verklärung, welche den rusticalen Kreisen fern liegt. Dagegen ist die Staffage durchaus von idyllischem Reiz und erinnert an antike Muster. Die Weinranken quellen mit den üppigen Trauben gleichsam von allen Seiten als naturfrische Umrahmung in die Handlung herein, und um die geschmückte Kelter des letzten Actes bewegt sich ein bekränztes ländliches Bacchanal, allerdings ohne Evoë und Thyrsusschwung und taumelnde Mänaden, ein frommer und heiterer Cultus der Naturgaben.

Die drei nächsten Dramen der George Sand: „Mauprat" (1853), „Flaminio" (1854) und „Maître Favilla" (1855), von denen das letztere den meisten Bühnenerfolg hatte, sind dem harmlosen Kreise der Idylle entrückt. Die beiden ersten, in denen eine abenteuerliche Romantik vorherrscht, hat die Verfasserin nach eigenen Romanen bearbeitet, ohne die Spur ihres Ursprungs ganz verwischen zu können. In dem ersten Stück reist der Held im Zwischenact nach Amerika, in dem zweiten nach Asien und Afrika. Derartige Unterbrechungen sind im Drama unstatthaft; es sind Licenzen, wie sie Platen im „Romantischen Oedipus" gegeiselt hat. Die Personen sehen sich wieder in einer neuen Lebensepoche; sie haben sich zum Theil verändert; derartige Wandlungen müssen wir im Drama miterleben; es genügt nicht, wenn uns die abgestreifte Schlangen-

haut von der Bühne herab gezeigt wird. In der Zwischenzeit hat sich viel ereignet, was für den Fortgang der Handlung von Wichtigkeit ist, und da die Motive desselben zum Theil in diesen Ereignissen liegen, so ist der Dichter genöthigt, durch Erzählungen damit bekannt zu machen. Es bedarf einer neuen Exposition mitten im Stück, und das ist ein empfindlicher dramatischer Fehler. Außerdem fehlt im Drama die Zeit zu eingehender Begründung psychologischer Wandlungen und ungewöhnlicher Entschlüsse. Was im Leben und im Roman mit sanfter Allmählichkeit sich vor unsern Augen entfaltet, wir möchten sagen das organische Wachsthum der Blüte aus der Knospe und der Frucht aus der Blüte, dafür fehlt im Drama die abwartende Geduld; wir können die Entwickelung nur in ihren Krisen fassen, deshalb darf aber ihr Verlauf nichts des Unglaublichen bieten, was einer besondern Motivirung bedarf oder unserer Phantasie eine mühsame Ergänzung aus eigenen Mitteln zumuthet. Daß eine vornehme Dame wie Sarah sich in einen Vagabunden wie Flaminio verliebt, ist eine psychologische Wunderlichkeit, die sich im Roman wie eine bizarre Blattpflanze entwickelt, im Drama aber wie ein Pilz aus der Erde schießt. Hier fehlt die Möglichkeit einer Analyse, durch welche uns der Roman auch das kühnste psychologische Capriccio motiviren kann. Und wenn zwischen dem zweiten und dritten Act eine so große Zeitpause liegt, daß der Held inzwischen aus einem Künstler niedersten Ranges, einem Modellirer für die Gipsfigurenbreter, eine von der Regierung ausgezeichnete Persönlichkeit, ein ägyptischer und asiatischer Alterthumsforscher geworden ist — welch ein Leben voll Anstrengungen, Studien, Erlebnissen und Weltwanderungen liegt hier in diesem Zwischenact, ein Leben, das wir in wenigen Minuten überspringen, um unsern Helden dann wieder den Faden seiner Neigung dort aufnehmen zu sehen, wo er bei dem letzten Actschluß fallen gelassen wurde. Und bedarf denn eine derartige „ewige Liebe“, welche die Wandlungen einer

Persönlichkeit überdauert, keiner Motivirung? Obgleich indeß das Drama noch die Eierschalen des Romans mit herumträgt, aus welchen es gekrochen ist, so hat es doch auch wesentlich dramatische Momente. Die Schlußscene des zweiten Acts ist genial concipirt. Sarah hat bei Flaminio die junge Rita, eine Art Mignon, gefunden, welche ältere Ansprüche auf ihn geltend macht und sich deshalb von ihm losgesagt hat. Die Verzweiflung Flaminio's, der wie Narciß mit seinen Pagoden, mit seinem Modell spielt und dann zum Klang des Tamburins die Tarantella tanzt, ist in ihrer vulkanisch-dithyrambischen Art von großer Wirkung. Lafontaine vom Gymnasetheater, der die Rolle so glänzend spielte, fände unter den genialen deutschen Darstellern mehr als Einen Nebenbuhler, der ihm gerade in dieser Scene den Rang streitig machen würde. „Mauprat" ist in einem ganz andern Stimmungston gehalten. Eine alte, verfallene Burg, ein Felsennest mit den Einsturz drohenden Thürmen, mit Fallthüren und geheimen Gängen, mit Gespenstern, die sich in unergründlichen Schlupflöchern verbergen, bildet die Scenerie, und in diese Scenerie ist die Handlung hineingedichtet, gleich einem wildromantischen Traum, wie er wol die Seele desjenigen beschleichen mag, der an solchen Trümmerstätten der Vergangenheit gedenkt. Das Stück ist voll Ritter- und Räuberromantik. Das anarchische Geschlecht der Mauprat, welches diese beiden Ingredienzien in sich vereinigt, geht im tumultuarischen Sturm und Drang zu Grunde; nur ein edleres Glied der Familie wird für die Civilisation gerettet. Dieser Bernard ist eine Art Sohn der Wildniß, ein Ingomar aus dem Busch, dessen Zähmung indeß der liebenswürdigen Edmée nicht ganz gelingt. Erst hinter den Coulissen in Nordamerika vollendet sich dieselbe. Als er indeß zurückkehrt, wird er als ein vermuthlicher Mörder in einen Criminalproceß verwickelt, bei dem ein Justizmord nur durch mühselige und lebensgefährliche Ausspürung des wahren Schuldigen, des wie ein Uhu in einer versteckten Ritze der alten Burg hausen-

den gespenstigen Vetters, vermieden wird. Die Liebe Bernard's zu Edmée, der er einst das Leben gerettet um den Preis ihrer Liebe, kommt bei diesem Proceß zu Tage. Im ganzen aber fehlt es der psychologischen Entwickelung an Klarheit, weil das Gepolter einer äußerlichen Handlung allzu sehr überwiegt. Indem die Verfasserin hier aus ihrem Roman die ganze Fülle und Breite der lärmenden äußern Bewegung mit in das Drama hinübernahm, ja dieselbe noch durch Zugeständnisse an den Coulisseneffect erweiterte, ging ihr für die Gestaltung des innern Lebens der unerlaßliche Raum verloren. Ueberhaupt geschieht die Fortbewegung der Handlung in einer für den Roman statthaften, für das Drama aber unerlaubten Weise, durch äußerliche Zufälligkeiten, wie der Pistolenschuß des Jean Mauprat; denn der ganze letzte Act wird, und in vollkommen unbildlicher Weise, aus der Pistole geschossen.

„Maître Favilla“ ist, gegenüber dem anarchischen Spectakel des „Mauprat“, eine sehr harmlose Studie, arm an Handlung, aber fesselnd durch den Gegensatz zweier Charaktere, die zugleich eine typische Bedeutung haben: des in seiner Traumwelt lebenden Künstlers, der sich selbst enterbt, ohne es zu wissen, und des prosaischen Geschäftsmanns, der glücklich seine Intestaterbschaft antritt. Daß die Liebe der Kinder über diese Kluft zwischen den Charakteren und Bestrebungen der Aeltern eine Brücke schlägt, ist ein selbstverständlicher Ausweg. „Maître Favilla“ ist eine liebenswürdige Studie. Dieser Maëstro voll Edelsinns und humaner Gesinnung, der, in seine Träumereien verloren, die Scene mit dem sterbenden Freunde vergessen hat, vergessen, daß er selbst das Testament verbrannte, in welchem ihn dieser zum Erben einsetzt, bis die Erinnerung daran plötzlich lebhaft vor seine Seele tritt, gehört zu den originellsten Gestalten der Bühne. Freilich beruht die Voraussetzung der Handlung auf einer psychologischen Absonderlichkeit, daß dem Maëstro, wie man im gewöhnlichen Leben zu sagen pflegt, eine Schraube im Gehirn losgegangen

ist, wodurch das ganze Stück wie ein in ungewöhnlicher Tonart gesetztes Capriccio erscheint.

Weniger gelungen ist „Françoise" (1856), eine dialogisirte Novelle, in welcher die plötzliche Wandlung in der Neigung der Heldin wol allenfalls psychologisch begreiflich, aber keineswegs dramatisch motivirt ist. Was in der Novelle sich durch eine fein eingehende Analyse als ein in der Eigenthümlichkeit des Charakters begründetes Wagniß rechtfertigen ließ, erscheint im Drama als ein Theatercoup. Den innern Proceß und seine allmählichen Uebergänge vollkommen klar zu legen, dazu gewährt die dramatische Form nicht die nöthige Muße; aber auch die Lichter aufzusetzen, welche das dramatische Gemälde erlaubt, hat die Dichterin verschmäht. Die begeisterte Lobrede, welche Françoise der Liebe hält, entschädigt uns nicht dafür, daß wir uns vier Acte hindurch für die falsche interessiren mußten. In dem Haupthelden Henri will die Dichterin einen jener modernen Charaktere schildern, die im Kampf zwischen den lebhaften Versuchungen der Zeit und den friedlichen Reizen der Pflicht hin und her getrieben, in der ewigen Sehnsucht nach Glück doch das Ziel nicht erreichen, einen Repräsentanten der modernen Jugend, welche nicht mehr wie die Roués der Regentschaft mit dem Laster prahlt, aber doch von den reinen Freuden des Lebens einen falschen Begriff hat. In einer Novelle würde dieser Henri eine lebenswahr gezeichnete Figur sein, für das Drama fehlt ihm alle Initiative, und es macht einen kläglichen Eindruck, wenn er am Schluß, mit dem ebenerhaltenen Korb in der Hand, von dem Publikum Abschied nimmt. Diesem Drama, wie vielen der Dichterin, fehlen die scharfbestimmten Zwecke, die von Haus aus den Helden wie den Zuhörern vorgezeichnet sind. Ohne dieselben fehlt der Handlung die Spannung, die nur aus der leidenschaftlichen Theilnahme an den Bestrebungen, dies Ziel zu erreichen, hervorgeht. Ein Drama muß die Bewegung eines Stroms haben, der dem Meere zurauscht, nicht die eines Teiches, dessen Wellen

ein zufälliger Windhauch bewegt. In derartigen Teichen aber hat George Sand meistens ihre dramatischen Netze ausgeworfen. Ihre Charaktermalerei dagegen ist in der Regel vortrefflich. So bilden auch in diesem Drama der alte Dubuisson, der reich gewordene Bauer, seine gesprächige Frau und das schmucke Töchterchen Clearice, in ihrer äußerlichen Beweglichkeit ein Gegenbild zur tiefinnerlichen Françoise, eine geistvoll dargestellte Familiengruppe.

Zu ganz ähnlichen Bemerkungen gibt das Drama „Marguerite de Saint-Gemme“ (1859) Veranlassung. Hier sieht man deutlich, wie der Dichterin zuerst das Charakterbild vorschwebt, das sie durch irgendeine hierzu erfundene Fabel zu illustriren sucht; das ist aber ein Verstoß gegen den alten Grundsatz des Aristoteles, daß die Fabel im Drama die Hauptsache sei, nicht die Charaktere. George Sand wollte in ihrer Heldin eine Frau schildern, welche nicht blos ihren Mann, sondern auch die Situation beherrscht, ohne aus dem Kreise des Weiblichen hervorzugehen. Ihr eigener Gatte schildert sie einem Freunde mit folgenden Worten: „Denke dir, daß ich in die Gewalt eines liebenswürdigen Despoten gerathen bin, der sich allmählich meiner ganzen Existenz bemächtigt hat; keine Vergnügungen, keine Freude, kein Behagen, keine Ueberraschungen mehr im Leben. Ich habe mit einem Charakter von dem schönsten Gepräge zu thun, wie es je aus den Händen der Natur hervorgegangen ist. Einen glühenden Willen unter dem ruhigsten Aeußern; eine Frau, die sich nie ärgert, obgleich sie fortwährend andere ärgert, die niemals schmollt, die euch überredet, daß sie nachgibt, während sie befiehlt, die von euern Neigungen, Gedanken, selbst Träumen Rechenschaft verlangt. Und was noch schlimmer ist, sie hat tausend Eigenschaften, die man anerkennen muß: Ordnung, Vorsicht, Thätigkeit, Wohlwollen, mit Einem Wort, alle Vollkommenheiten, die schwer zu erlangen sind, wenn man ein einfacher Sterblicher ist, der es liebt, sein Leben wie einen eigensinnigen Bach dahingleiten zu

lassen und sich von Zeit zu Zeit in die etwas verwilderten Gärten der Phantasie zu verirren." Das ist das Thema für die dramatischen Variationen, wie es sich die Dichterin gestellt; doch die Erfindung reicht nicht aus, uns den Charakter in dieser Vollendung zu zeigen. Marguerite verräth allerdings Entschiedenheit und Entschlossenheit, sittenrichterliche Strenge ohne Eigensinn, liebevolles Nachgeben, indem sie anfangs ihren Stiefsohn Cyprien aus den Schlingen einer nach ihrer Ansicht unwürdigen Neigung erretten will, nachdem sie aber den Werth des Mädchens erkennt, die Schönheit, die sie selbst ihm entführt hat, ihm wieder zuführt. Die Fabel bleibt aber zu dürftig, um das angekündigte Charaktergemälde tragen zu können. Auch sind die Verwickelungen nicht sehr gewandt und wiederholen sich in denselben Figurationen. Einmal stellt der Gatte seiner liebenswürdigen Gebieterin unter falschem Namen einen Freund vor, de Luny, der sich nicht des besten Rufs erfreut. Marguerite benutzt die Gelegenheit, ein sehr ungünstiges Porträt de Luny's in dessen Gegenwart zu entwerfen. Ein anderes mal belauscht de Luny die ebenso wenig schmeichelhaften Aeußerungen, die Cyprien über ihn thut. Um ein Duell mit dem Sohn zu vermeiden, erlaubt Marguerite sogar dem ihr widerwärtigen Menschen ihr den Hof zu machen. Doch das sind alles Anläufe, die es zu keiner dramatischen Gliederung und Prägnanz bringen.

Nach so mannichfachen Versuchen, deren Erfolg meistens ein zweifelhafter blieb, gelang es der Dichterin endlich mit „Le Marquis de Villemer" (1864) einen ebenso glänzenden wie wohlverdienten Succeß davonzutragen. Auch dies Drama ist für den deutschen Geschmack, und wenn man die deutschen Vorbilder berücksichtigt, nicht reich genug an Handlung und Bewegung; erst neuerdings ist der Versuch gemacht worden, dies Drama durch eine Uebersetzung auf dem wiener Burgtheater einzubürgern. Doch in keinem Stück tritt das Talent, und wir möchten sagen, das liebenswürdige Naturell der Ver-

fasserin uns so gewinnend und siegreich entgegen und zugleich in so markirtem Gegensatz gegen die gleichzeitigen Schöpfungen der andern französischen Dramatiker. Die Charaktere sind alle edel und human, keiner abstoßend in seinen Schwächen. Nirgends begegnen wir jenem wahrhaft diabolischen Element gemeiner Gesinnung, welches so oft als dramatischer Hebel in Frankreich verwendet wird. Das Sternbild echter Humanität leuchtet über dem Drama. Der leichtsinnige Herzog von Almeria ist trotz seiner Schulden und Liebesabenteuer eine durchaus gewinnende Erscheinung. In keinem andern Drama ist es der Dichterin gelungen, derartige Charaktere so brillant und zugleich so schön zu zeichnen. Selbst Léonie, welche den Störenfried in dem Lustspiel vorstellt, wird doch bei all ihrer entsetzlichen Wahrheitsliebe keineswegs verächtlich oder nur widerwärtig. Die Heldin des Stücks ist ein armes Mädchen, Caroline de Saint-Geneix, welche Gesellschafterin der Marquise von Villemer wird. Beide Brüder verlieben sich in das Mädchen, jeder in seiner Art. Urbain, der jüngere Bruder, hat die Schulden des ältern bezahlt mit Aufopferung seines eigenen Vermögens; er ist ein stiller, der Wissenschaft und Kunst ergebener, von tiefer Empfindung beseelter Mensch. Für ihn ist Caroline geschaffen, eins der originellsten Mädchenbilder der George Sand, über welchem ein Hauch edelster Unschuld und Reinheit schwebt. Die poetische Gerechtigkeit verlangt, daß sie ihm zutheil wird, nach leidenschaftlichen Eifersuchtsscenen mit dem Bruder, und da die ihm bestimmte reiche Erbin Diane de Saintrailles, ein munteres, unter die als Rollenfach bezeichnete Gattung der ingénues gehöriges Mädchen, so freundlich ist, ihm nur ein geringes Interesse und dem lebenslustigen, witzsprühenden Bruder ihr Herz und zuletzt ihre Hand zu schenken. In diesem Drama ist es der Verfasserin mehr als in den andern gelungen, einem psychologischen Vorgang dramatisches Leben einzuhauchen und ihn auch in jenen äußern Krisen, welche die Bühne verlangt, lebensvoll zu gestalten. Man sagt,

daß der jüngere Alexandre Dumas ihr bei der dramatischen Einrichtung des Romans an die Hand gegangen sei, derselbe Dumas, der sich auch bei einem Stücke Girardin's als Orthopäde für nicht ganz gerade gewachsene Bühnenkinder bewährt hat. In der That merkt man derartige Fingerzeige in den schärfern Einschnitten der Handlung. Der Dialog indeß gehört ganz der George Sand an, obgleich er blitzender und schlagfertiger ist als in andern Stücken der Dichterin, und seltener jene rhetorisch-pathetischen Ergüsse zeigt, welche die Schülerin Jean Jacques Rousseau's so liebt und deren heißblütige Eloquenz, selbst wo sie dem Gang der Handlung Hemmschuhe anlegt, stets so gerechte Bewunderung erweckt.

Wir haben gesehen, daß die große Mehrzahl der George Sand'schen Dramen Studien sind, oft so bizarr wie die Études ihres Freundes Chopin. Gleichwol hat sie noch eine Zahl von Stücken verfaßt, die meistens nur auf ihrer Experimentalbühne zu Nohant aufgeführt wurden und welche den Stempel der dilettantischen Studie deutlicher an der Stirn tragen. Diese Studien sind gesammelt in dem „Théâtre de Nohant" (1864). Es sind gleichsam ausgestreckte Fühler, ob die Einförmigkeit des realistischen Conversationsdramas sich nicht durch freiere phantastische Stoffe brechen läßt. So ist der „Plutus" eine mythologisch-antikisirende Studie, „Der Christabend" eine Dramatisirung der Hoffmann'schen Erzählung, „Le drac" ein Versuch, das Seegespenst der provenzalischen Sage in eine Handlung von spannendem Interesse zu verweben, der seinen Weg auf die Bühne des Vaudeville gefunden hat. Eine sinnvollere Belebung der Naturmächte, als sie in den „Féeries" der pariser Ausstattungsbühne statthat, dictirte der Phantasie der Dichterin dieses dramatische Märchen, in welchem das Seegespenst als Doppelgänger des Menschen erscheint, doch begabt mit dem Zauber, seine Empfindungen zu veredeln. Der Hauch der See durchathmet das stimmungsvolle, an Naturlyrik reiche Gedicht. Noch eine Studie der rastlos thätigen Dichterin

müssen wir hier erwähnen, den Versuch, ein Shakspeare'sches Lustspiel auf die neuere französische Bühne zu bringen, der jedenfalls um so merkwürdiger ist, als sich kaum ein größerer Gegensatz denken läßt, als der zwischen den Einrichtungen und dem Geschmack der altenglischen und der neufranzösischen Bühne. George Sand bearbeitete das Shakspeare'sche Stück „As You like it" unter dem Titel „Comme il vous plaira", und in der That kam diese Bearbeitung 1856 auf dem Théâtre français zur Aufführung. Die Shakspeareomanen werden freilich die Köpfe schütteln über die Willkür, mit welcher die Dichterin das Werk des großen Meisters zurechtgemacht hat. In Wahrheit hat sie nur einzelne Edelsteine desselben, einzelne Scenen und Reden gänzlich neugefaßt und den größten Theil des Lustspiels wie Ballast über Bord geworfen. Gleichwol wurde sie bei ihren Kühnheiten von einem ganz richtigen Instinct geleitet. Die interessanteste Gestalt des Stücks, den melancholischen Jacques, der bei Shakspeare nur eine episodische Bedeutung hat, verwebt George Sand von Hause aus in die Handlung, ja gibt ihm am Schluß, statt dem „verabscheuenswerthen" Olivier, die Hand der Célia. Das ist nach unserer Ansicht ein glücklicher Griff. Es ist der Tiefsinn von Jacques, der die bunten Abenteuerlichkeiten einer in Pastorale, Löwenkämpfe und schlechtmotivirte Brautpaarungen sich zersplitternden Handlung geistig zusammenhält. George Sand hat diesem Philosophen keinen einzigen seiner schwermüthig sinnvollen Gedanken geraubt. Demnächst ist es der Waldduft, der frische Hauch der Natur, der die Dichtung Shakspeare's so würzig durchweht. Auch diesen stimmungsvollen Hauch hat George Sand ihr nicht entzogen. Ueber den Genius Shakspeare's spricht sie sich in der Widmung voll Begeisterung aus; über seine Mängel aber in einer Weise, daß man Rümelin zu hören glaubt. „Ich bedauere nur etwas", sagt sie, „daß ich das Gewand des Poeten nicht ganz den Augen unsers modernen französischen Publikums zeigen kann. Wenn es auch überall

reich gestickt ist, so ist es doch bisweilen über die Schulter des Gottes mit einer Nachlässigkeit und Verwegenheit geworfen, die nicht mehr unserer Zeit angehören und die unser Geschmack nicht mehr vertragen wird. Jedes Jahrhundert hat der Form der dramatischen Werke Regeln aufgenöthigt, die nicht mehr als Moden sind, weil sie stets gewechselt haben und immer wechseln werden. Jede Epoche bildet sich ein, die bestmöglichen gefunden zu haben, und hält an ihnen solange wie möglich fest. Der wahre Fortschritt unsers Jahrhunderts hierin war der Romanticismus, der nach Shakspeare's Beispiel sich von jeder absoluten Regel befreite und das Ergreifende in allen Gegenständen und allen Formen suchte. Aber die romantische Richtung ist bereits verblüht und der Geschmack an Shakspeare hat sich zu rasch wieder abgestumpft. Es ist das nicht die Schuld einiger wahrhaft bewundernswürdigen Uebersetzungen, sondern es liegt dies an einem wesentlichen Fortschritt der dramatischen Kunst, der in der Geschicklichkeit des Plans besteht; es ist gewiß, daß das kleinste Vaudeville unserer Tage in dieser Hinsicht besser gemacht ist als die bewundernswerthesten Dramen der Meister vergangener Zeiten. Doch die Fortschritte in unserer Zeit sind immer nur relativ. Als Shakspeare sich dem glühenden Aufschwung und den köstlichen Launen seiner Begeisterung überließ, trat er mit den Regeln der Composition auch gewisse legitime Bedürfnisse des Geistes mit Füßen: Ordnung, Mäßigung, Harmonie und Logik." An einer andern Stelle sagt sie: „Es gibt also kein Mittel, Shakspeare wörtlich für das Theater zu übersetzen, und wenn es jemals erlaubt war, zu kürzen, auszuziehen und zu reinigen, so ist es bei diesem wilden Genius, der keine Zügel kennt, der Fall." George Sand beweist wie Rümelin, daß man Shakspeare's Genius bewundern kann, ohne seine Schwächen und das Abstoßende zu verkennen, was sie für unsere Zeit und für einen geläuterten Geschmack haben.

Der Roman von George Sand: „Elle et lui“, führt uns zu dem Autor, der auf dieses „lui“ begründeten Anspruch machen kann, zu Alfred de Musset. Der geniale Dichter gehört indeß dem second empire nicht mehr an, er ist der Poet des Julikönigthums, dessen drohende Stellung in der Frage der Rheingrenze er durch sein bekanntes herausforderndes Gedicht verherrlichte. Im übrigen war Musset kein Politiker, sondern ein Romantiker de pur sang, ein Lyriker ersten Ranges, selbst von Byron unübertroffen im Ausdruck weltmüder Blasirtheit und glühender Leidenschaftlichkeit, als Dramatiker höchst skizzenhaft und bizarr, sodaß man ihn für einen in die französische Romantik verirrten Nachzügler der deutschen halten könnte. Wenn wir ihn, trotz des frühern Datums seiner Stücke, an dieser Stelle erwähnen, so geschieht es nicht nur deshalb, weil seine Bluetten, wie „Un caprice“ u. a., die zu den feinsten Glasbläsereien des französischen Esprit gehören, sich noch immer auf den Bühnen erhalten, sondern weil man neuerdings sogar zu einem früher nicht aufgeführten Drama des Dichters gegriffen und dasselbe auf dem Théâtre français zur Darstellung gebracht hat. Dergleichen nachträgliche theatralische Ehrenrettungen bilden in Frankreich, wo das Buchdrama eine Seltenheit ist und die Dramatiker nur auf die rasche Verwerthung ihrer Erfindungen hinarbeiten, eine Ausnahme.

Die Dramen Alfred's de Musset haben in der That keinen rechten dramatischen Tic, weil die phantastische Beleuchtung die volle Klarheit der Entwickelung trübt. „Andrea del Sarto“, halb ein Künstlerdrama, halb eine Herzenstragödie, hat noch den meisten technischen Schick. Der Fehler des Stücks liegt in dem doppelten Motiv, welches den Untergang des Helden herbeiführt: die Liebe zu einer Frau, welche diese Liebe durchaus nicht verdient, und die Unterschlagung der ihm vom Könige von Frankreich anvertrauten Gelder. Trinkt er den Giftbecher, weil ihn sein Weib und sein Freund verrathen haben, oder

weil die Stunde der Rechenschaft für seine Veruntreuungen schlägt? Das letzte Motiv gehört überhaupt zu denjenigen, welche einen allzu gemeinen criminalistischen Charakter tragen. In andern Stücken Musset's, z. B. „On ne badine pas avec l'amour", ist eine psychologische Studie, theatralisch skizzenhaft ausgeführt und überdies in einen ganz ungehörigen Barockrahmen eingefügt. Die beiden albernen Schulmeister, die einer opera buffa entsprungen scheinen, und die nicht minder alberne Duenna bilden ein komisches Kleeblatt, das durchaus nicht zu dem Thema des Stücks paßt. Derartige Capriccios hätte Tieck oder Arnim schreiben können, es liegt darin jener Depit der verwilderten Romantik, mit welcher sie der echten Kunst den Rücken kehrt.

Ein anderes Urtheil läßt sich auch über den, neuerdings vom Théâtre français aufgeführten „Fantasio" nicht fällen. Es ist ein Ereigniß, daß das französische Publikum einen solchen Stoff in solcher Form annehmbar findet. Das deutsche, das doch an manches Bizarre und Ungeheuerliche gewöhnt ist, würde ihn zurückweisen, so wenig es je die Ausgeburten der Romantik auf der Bühne geduldet hat. Der Held des Stücks ist eins jener Genies, wie sie diese Richtung liebt, Genies, aus denen nichts Rechtes wird, halb verkommen, halb blasirt, aber voll Tiefsinn in ihren Reflexionen, voll Humor in ihrer Weltanschauung. Die Charakterstudie könnte man sich gefallen lassen; Alfred de Musset hat seinem Helden von seinem eigenen Geiste genug geliehen, um ihn zu einer fesselnden Erscheinung zu machen. Doch die Handlung, in die er den Charakter verwebt, ist so abgeschmackt, als hätte sie Achim von Arnim erfunden. Fantasio kriecht, um seinen Gläubigern zu entgehen, in das Gewand eines Hofnarren. Dieses Motiv ist verwendbar, doch weiß der Dichter nichts damit anzufangen. Eine andere burleske Erfindung, eine hochkomische Haupt- und Staatsaction, die in den Vordergrund tritt, muß weiter helfen. Ein italienischer Prinz wirbt in München um die Hand einer

bairischen Prinzessin. Der Prinz ist groß in seiner Beschränktheit; er beschließt, daß sein Adjutant an seiner Stelle den Prinzen spielen soll, während er selbst unerkannt imponiren und das Herz der Prinzessin erobern will. Beides mislingt ihm natürlich auf das äußerste, er wird, ohne die Folie seines Ranges, überall nach Verdienst als ein Tölpel behandelt. Dem Adjutanten aber, der den Prinzen vorstellt, weiß Fantasio auf der Straße die Perrüke vom Kopfe abzuheben. Ueber diese burleske Ehrenkränkung, die der Prinz auf sich selbst bezieht, geht der Heirathshandel auseinander. Der rettende Fantasio aber erhält von der glücklichen Prinzessin die Erlaubniß, so oft er will in der Narrenjacke zu ihr zu kommen. Das ist diese aus den buntesten Lappen zusammengeflickte dramatische Phantasie Musset's, die ganz an die schillernden Seifenblasen unserer romantischen Schule erinnert und im schlechtesten Sinne „shakspearisirt". Daß ein berauschender lyrischer Hauch einzelne Scenen durchweht und in andern, namentlich im ersten Act, blasirte Stimmungen mit Meisterschaft gezeichnet sind: das kann ein Conglomerat von Fragmenten nicht retten, das mit der Prätension auftritt, ein Drama zu sein.

Als ein Schüler Alfred de Musset's kann Octave Feuillet betrachtet werden, ein Autor, welcher an der Spitze einer Schule der „Précieux" steht, und von dem Musset selbst sagte, er sei der Liebling der Damen, die in die Bäder reisen. Jedenfalls ist er der Liebling der Kaiserin und ihrer Hofdamen und ein gern gesehener Gast in Compiègne. Octave Feuillet ist am 11. August 1812 in Saint-Lo geboren, wo sein Vater Generalsecretär der Präfectur war. In Paris machte er im Collége Louis le Grand seine Studien mit Erfolg und debutirte als Mitarbeiter an einem Roman, der unter dem Titel „Le Grand Vieillard" im „National" (1845) erschien. Seitdem widmete er sich ganz der literarischen Carrière als Ro-

vellist und Dramendichter, indem er nach der in Frankreich beliebten Manier seine Novellen selbst für die Bühne einrichtete. Am 3. April 1862 wurde Feuillet an Stelle von Scribe Mitglied der Akademie, am 14. August 1863 Offizier der Ehrenlegion.

Octave Feuillet ist der echte Epigone der Romantik; er bezeichnet den Standpunkt ihrer Auflösung, wo sie auf der einen Seite in das Rührstück, auf der andern in das realistische Drama übergeht. Was er von der Romantik überkommen hat, das ist die Neigung für das Capriciöse und Launenhafte, die Vorliebe für einen eleganten dichterischen Stil, der allerdings bei ihm oft manierirt wird, und eintönig wie das Lächeln einer aufgeputzten Koketten. Anziehende Feinheit, liebenswürdige Delicatesse charakterisiren die Werke dieses Autors, obgleich die ehrbaren Mienen, die seine Muse anfangs annahm, durchaus nicht stichhaltig genug erscheinen, uns von ihrer moralischen Gesinnung zu überzeugen. Wohl ist Octave Feuillet ein Dichter des häuslichen Herdes, wie ihn Augier in „Gabrielle“ und „Philiberte“ verherrlicht hat; doch im Grunde treibt auch er mit den Funken desselben nur jene beliebte Espritfeuerwerkerei wie alle seine Collegen, und als man ihm die allzu zarte, stutzerhaft zierliche Haltung seiner Studien in Novelle und Bluette zum Vorwurf machte: da ging auch er mit klingendem Spiel in das Lager der Realisten über und schuf Gestalten wie Montjoie, echte Ausgeburten der Epoche des second empire, und von allen Typen derselben vielleicht die empörendste. Als Dramatiker ließ er freilich sein Vorbild Alfred de Musset hinter sich. Wo dieser nur skizzirte, schuf er energische Bilder voll spannenden Zusammenhangs; doch jener zarte Duft und Flaum der Poesie, der die Hoffräuleins entzückte, war an diesen jüngsten Früchten seiner Muse nicht zu finden. Immer aber noch blieb ihr ein gewisser larmoyanter Zug und die Kunst mit Grazie zu weinen. Die Taschen-

tücher, deren sie sich bediente, um ihre Thränen abzutrocknen, waren mit den feinsten Mustern und zierlichsten Arabesken gestickt. Man konnte selbst die Thränen darüber vergessen.

Feuillet begann mit dramatischen Miniaturschnitzereien, Dramoletten, die in seinen „Scènes et Proverbes" gesammelt sind. Hier ist oft nur ein Ansatz, ein Anhauch der Handlung, deren Gliederung zu fein ist für das unbewaffnete Auge. Im Grunde sind es dialogisirte Novelletten oder moralische Thesen, die in jeder Art, direct und conträr bewiesen werden. Feuillet promovirt durch dieselben zu einem dramaturgischen Doctor des Eherechts; denn es ist die Casuistik der Ehe vorzugsweise, welche hier ausgebeutet wird. Im ganzen ist übrigens Feuillet kein advocatus diaboli, sondern ein doctor seraphicus, der für alle kleinen Fehltritte den Balsam der Versöhnung in Bereitschaft hält. Ein Hauch von Sauberkeit und Eleganz lag auf diesen dramatischen Nippsachen, der bestechen mußte; man merkte oft gar nicht, daß sich unter den niedlichen Gruppen hin und wieder eine verfängliche fand. Am meisten Erfolg hatten von den „Scenen": „Le pour et le contre", „La partie des dames" u. a. „Le village" ist nicht viel mehr als eine Disputation zwischen einem weitgewanderten Weltreisenden und seinem häuslich festsitzenden Freunde über die Vorzüge der einen und der andern Lebensrichtung. Alle diese Stücke sind bewegt wie zitternde Espenblätter ohne einen sichtbaren Hauch der Handlung. In den „Scènes et Comédies", in denen sich das ansprechende Pastellbild „L'Urne" befindet, wurde auch das Drama aufgenommen, dem Feuillet zuerst einen volksthümlichen Erfolg verdankt: „Dalilah" (1857). Eine zu große Schönfärberei in Bezug auf die Charakteristik durfte man hier dem Autor nicht zum Vorwurf machen, die Charaktere waren von schneidender Schärfe, namentlich die perfide Leonore, eine durchaus energische Gestalt. In Carniola hat Feuillet eine

nicht uninteressante Aufgabe mit Feinfühligkeit gelöst, die Aufgabe, uns einen Theoretiker der Erfahrung darzustellen, einen selbstbewußten Zögling angewendeter Weltweisheit, dem aber gerade Erfahrung und praktische Weisheit fehlen. Die Verehrer des Autors, die sich durch das Schroffe und Verletzende in den Charakteren der „Dalilah" zurückgeschreckt fühlten, wurden wieder ausgesöhnt durch das folgende, von Delicatesse überströmende Rührdrama „Le roman d'un jeune homme pauvre" (1858). Das Stück ist nach dem Roman des Autors verfaßt, der große Vorzüge voraus hat: die meisterhafte Schilderung der Armuth und der Entbehrungen, denen der junge Edelmann in der Hauptstadt ausgesetzt ist, die feinen psychologischen Entwickelungen, namentlich im Charakter der Marguerite, und manche lebendige Schilderungen. Daß dieser Roman sich für die dramatische Bearbeitung nicht eignet, konnte nur einem neufranzösischen Autor entgehen, da diese, im Eifer ihrer Arbeiten doppelt zu verwerthen, die Cardinalgegensätze zwischen Drama und Roman vergessen oder übersehen. In der That leben beide dort in einer Art von wilder Ehe, der die Neigungen echter Kunst fehlen. In den Hauptpelden des Feuillet'schen Stücks ist keine Ader freier Selbstbestimmung, von außen kommende Zufälle entscheiden ihr Schicksal. Das ist romanhaft, aber undramatisch. Auch die Thurmscene, die im Roman immerhin spannend wirkt, eignet sich nicht für das Drama. Es ist eine durch Zufälligkeiten hervorgerufene Situation, welcher mit der dramatischen Ursache auch die dramatische Wirkung fehlt. Der Sprung vom Thurm zeigt allerdings den delicaten Charakter des Helden im schönsten Licht — so vieler Ritterlichkeit, so vielem Edelmuth können die Herzen und Schnupftücher nicht widerstehen. Doch was würde das alles nützen, wenn der arme Edelmann nicht am Schluß ein reicher Erbe würde und so seine Geliebte heirathen könnte? Einen Streifzug auf das Gebiet des Demi-Monde-Dramas machte Feuillet in dem Schauspiel „Rédemption" (1860). Na-

türlich führt er uns nicht in die ecclesia militans dieser Damen ein, sondern in die ecclesia pressa der bußfertigen Magdalenen. Seine Heldin Madeleine ist eine schöne, geistreiche, gefeierte, aber blasirte Schauspielerin, die von Brillanten und Calembourgs funkelt. Sie hat eines Tags die Gebelaune und bringt einem Geistlichen 500 Frs. für die Armen. Dieser verkündet ihr, daß eine wahre Liebe sie von ihrer Blasirtheit heilen wird. Und so geschieht es. Ein junger Mann, der ihr nicht den Hof macht, der sie beleidigt hat, erobert ihr Herz; doch bedarf es erst eines verunglückten Vergiftungsversuches, damit sie auch das seine erobere. Die Entsühnung durch eine wahre Liebe — das Thema der „Marion Delorme" ist hier von dem moralischen soliden Hofschriftsteller variirt. Doch trotz des rührenden Schlußeffectes liegt der Nachdruck mehr auf der Sünderin als auf der Heiligen. Unter ihren Freiern ist die schöne Madeleine eine wahre Portia, die noch dazu die Zettelweisheit, die dort in dem Kästchen vergraben ist, selbst im Munde führt.

Feuillet bekehrt wenigstens seine Sünder und Sünderinnen. Daß dies bei hartgesottenen Exemplaren eine schwere Aufgabe, ist, beweist sein Drama „Montjoie" (1863). Der Held ist der brutalste Logiker des Egoismus, eine höhere Potenz von Balzac's „Mercadet", industrieller Schwindler, der seinen Associé in einer Bergwerksspeculation zu Grunde gerichtet hat, während er sich selbst dabei bereicherte. Seine Frau hat er in früherer Zeit entführt, sie lebt seit 30 Jahren bei ihm, ohne daß er sie geheirathet hat! Er will lieber, daß seine Kinder Bastarde bleiben, als daß er gebunden ist durch Rücksichten der Familie. In einem jungen Freunde, dem Advocaten Saladin, sucht er eine schützende Hülfe bei seinen Wahlumtrieben; den Sohn des zu Grunde gerichteten Freundes zieht er ins Haus, um den Vorwurf verbrecherischer Theilnahme an dem Ruin des letztern zu entgehen. Doch dies Gebäude des Egoismus droht den Einsturz. Die Frau will nicht länger in einem

Verhältnisse leben, das in Wahrheit ein Concubinat ist; der junge George de Sorel, welcher Montjoie's Schwiegersohn werden soll, erfährt, daß dieser seinen Vater ins Verderben gestürzt hat. Es kommt zum Duell zwischen den beiden; Montjoie flüchtet vor dem Schmerz seiner Tochter.

So weit ist der Charakter consequent und mit einer gewissen düstern Energie gezeichnet. Er ist widerwärtig, cynisch; denn er ist kein Verbrecher aus Leidenschaft, sondern ein Principienreiter, der in diesem nackten und unnahbaren Egoismus das Wesen echter Mannheit sucht. Doch der Dichter der hoffähigen „Moralitäten" konnte es dabei nicht bewenden lassen, derartige sittliche Calibans hätten ihn leicht um seinen Ruf bringen können, der zartfühlendste Dichter des second empire zu sein. So wird denn auch Montjoie bekehrt, eine Bekehrung, die um so unmotivirter ist, als es sich hier nicht um einen leidenschaftlichen Menschen handelt, sondern um einen kalten, klaren Kopf, den Mann der nüchternsten Logik der sich nicht im Handumdrehen zum Träger einer sentimentalen Peripetie hergibt. Die Rückkehr des windelweichen Montjoie im letzten Act ist ein Zugeständniß an die Schnupftücher der zahlreichen und hohen Verehrerinnen, die ihm nur um diesen Preis die Kühnheit verzeihen, ein von allem Zartgefühl entblößtes Ungeheuer geschaffen zu haben. Der Abfall Feuillet's, des Gefühlsromantikers, zu den äußersten Realisten prägte sich auch in der Sprache Montjoie's aus, die hart und spröde ist und nicht entfernt an jene delicaten Wendungen und Bilder erinnert, durch welche der Nachtreter Alfred's de Musset früher die für Miniaturgemälde empfänglichen Herzen entzückt hatte. Ganz in dem spröden und harten Stil des „Montjoie" ist auch das spätere Drama Feuillet's: „La belle au bois dormant" (1865), gehalten, welches indeß eine weit lauere Aufnahme fand als „Montjoie". Das Thema, der Conflict zwischen Aristokratie und Bourgeoisie, Schloß und Fabrik, geführt mit den Waffen der alten und neuen Zeit, mit mordlustiger

Unterthanenloyalität auf der einen, den Mächten des Kapitals auf der andern Seite, ein Thema, welches Jules Sandeau gewissermaßen als Monopol besitzt und in „Sacs et parchemins" wie in „La Mademoiselle de Seiglières" behandelt hat, ist hier von Feuillet in das harte Holz bretagnischer Charaktere hineingearbeitet, bei denen selbst Gott Amor ein schweres Spiel hat, vermag aber, trotz einzelner Sensationsscenen, wie sie der Autor liebt — wir erinnern nur an die Thurmscene im „Roman d'un jeune homme pauvre" — trotz der Attentatscene auf den jungen Morel, trotz des Kreuzfeuers der Liebe, welches die Kämpfer verwirrt, wegen der Härte der Charaktere, die durch keine Abnormität wie bei Montjoie interessant gemacht werden, nicht zu fesseln.

Von den Epigonen der romantischen Schule wollen wir noch drei Dichter hervorheben: Louis Bouilhet, Jacques Vacquerie und Théodore de Banville. Louis Bouilhet, geboren 1824 in Cany (Seine inférieure), besuchte das Collegium zu Rouen und studirte dann Medicin; doch gab er dies Studium bald auf, um ganz seinem Hange für Literatur und Poesie zu folgen. Er verließ Rouen 1854 und wohnte dann bis zu seinem Tode in Paris. Sein erster Versuch war eine lyrisch-epische Dichtung: „Meloenis. Conte romain" (1856), eine Geschichte aus der Zeit des Commodus. Hier und noch mehr in den antediluvianischen Fresken „Les fossiles" und andern Gedichten überwog das descriptive Genre und in der That ist das Talent Bouilhet's wesentlich descriptiver Art. Nach diesen Anfängen ließen sich bereits die Vorzüge und Fehler voraussehen, welche die dramatischen Dichtungen unsers Autors zur Schau tragen würden. Im Jahre 1856 ließ Bouilhet im Odéon mit anständigem Erfolge sein Drama „Madame de Montarcey" zur Aufführung bringen und hat seitdem folgende Stücke verfaßt: „Hélène Peyron" (1858), „L'Oncle million" (1861), „Dolores" (1862), „Faustine" (1864) und „La conjuration d'Amboise" (1866). Wenn man das erste Stück des Autors mit

dem letzten vergleicht, so muß man leider bekennen, daß er in der Kunst dramatischer Composition durchaus keine Fortschritte gemacht hat. Es ist seine Manier, auf geschichtlichem Hintergrunde eine Familiengeschichte oder ein Herzensabenteuer aufzutragen; aber ihm gelingt es nicht, das geschichtliche Element und das der freien Erfindung zu einem einheitlichen Ganzen zu verweben; das Interesse bleibt zersplittert. Die historischen Figuren bilden die Staffage oder sie sind Träger einer Verwickelung, welche durchaus nicht geeignet ist, sie in ihrer historischen Größe zu zeigen. So war es in „Madame de Montarcey", wo Ludwig XIV. und sein Hof für die Haupthandlung zu sehr, für ihre geschichtliche Bedeutung zu wenig in den Vordergrund traten, so glänzend auch das französische Nationalgefühl sich in den Reden des Königs im vierten Acte aussprach. Der König hat der schönen Dame die Hand geküßt und sie zur Vertrauten eines Geheimnisses gemacht; daraus argwöhnt der Gatte ihre Schuld, er will sich vergiften, wird indeß noch gerettet und die Unschuld der Heldin kommt zu Tage. Will man eine Formel für das Drama finden, so wäre es die das Familienglück erdrückende Staatsraison. In ähnlicher Weise sind in „La conjuration d'Amboise" die geschichtlichen Schicksale des Helden Condé, einer Art von französischem Egmont, zum Rahmen für eine Liebesaffaire benutzt, welche im ganzen doch trivial nach der alltäglichen Romanschablone verläuft. Der Dialog ist in diesem Drama reich an poetischen Schönheiten, an glänzenden Reflexionen und Bildern; es sind, wie Gustave Planche sagt, Oden, Elegien, Idyllen darin; doch Stil und Composition stehen ganz unter der Herrschaft des Victor Hugo'schen Genius, zu dessen Dramen sich die von Bouilhet etwa verhalten wie die von Raupach zu Schiller.

In den Dramen „Hélène Peyron" und „L'Oncle million" begab sich Bouilhet auf das Gebiet des modernen Dramas, das seinen romantischen Neigungen, seiner Vorliebe für de=

scriptive Poesie ferner lag. In dem ersten Stück feuerwerkte sein Stil in einer für die auftretenden Personen und ihr Zeitalter wenig geeigneten Weise; in dem zweiten, das indeß am Odéon nur eine laue Aufnahme fand, war der Ton des modernen Lustspiels besser getroffen. Doch der Mangel an Compositionstalent offenbarte sich auch in diesem Lustspiel, dessen naive und harmlose Komik sich um den Gegensatz von Bürger und Dichter dreht. Ein Notar und ein Poet sind Nebenbuhler um die Hand einer reichen Erbin. Letzterer trägt den Sieg davon, als der Notar sich durch ein Scheinmanöver des reichen Erbonkels, der sich zu verheirathen vorgibt, in die Flucht schlagen läßt.

Ein zweiter Epigone der Romantik ist Jacques Vacquerie, geboren in Paris 1818, ein enthusiastischer Schüler dieser Richtung von Haus aus und dem Haupte derselben, Victor Hugo, sowie seiner Familie durch enge Freundschaftsbande nahe stehend. Er hält sich oft bei dem verbannten Dichter in Guernsey auf. Er debutirte in den Feuilletons des „Globe", der „Époque" und war besonders Mitarbeiter des „Événement". Auch er ist vorzugsweise Lyriker und schrieb Poesien im grandiosen, aus Burleske streifenden Stil: „L'enfer de l'esprit" (1840), „Demiteintes poétiques" (1845). Gleich ungeheuerlich, an Brentano erinnernd, war das Drama „Tragadalbas", das an der Porte Saint-Martin Fiasco machte. Ganz im Stil der französischen Romantik dagegen waren „Les funerailles de l'honneur", 1862 an der Porte Saint-Martin aufgeführt, eine Mischung der Ingredienzen von Victor Hugo und Alexandre Dumas. Das zweiactige Lustspiel in Versen: „Souvent homme varie" (1859), hat dichterische Schönheiten, ist aber nur eine psychologische Studie ohne dramatischen Gang, eine gereimte Novelle. Größern Erfolg hatte Vacquerie mit seinen beiden am Théâtre français aufgeführten Rührdramen „Jean Baudry" (1863) und „Le fils" (1866). Beide Dramen sind nach derselben Schablone gearbeitet; ihre

Helden zeichnen sich im Gegensatz zu den Montjoie durch ihren Edelmuth und ihre Opferlust aus. Doch hat die Anlage etwas Verzwicktes und Unwahrscheinliches; der Stil dagegen trägt das Gepräge dramatischer Energie. Vacquerie hat auch die „Antigone" von Sophokles mit Meurice übersetzt und „Paroles" von Shakspeare herausgegeben.

Als dritten Epigonen erwähnen wir Théodore de Banville (geb. 1820), der ebenfalls in erster Linie Lyriker ist und zwar Lyriker der Victor Hugo'schen Richtung, wie seine „Cariatides" (1842), „Stalactites" (1846), „Odelettes" (1856), „Odes funambulesques" (1857) beweisen. Als Dramatiker hat er nur Studien gegeben, phantasievolle Studien, in denen sich allerlei Richtungen der Weltliteratur, namentlich auch Shakspeare spiegeln. Der realistischen Schule abgewendet, hat er doch manche extreme Seite derselben aufgenommen, wenn auch idealistisch verflüchtigt. Seine in Versen geschriebenen Dramen sind: „Beau Léandre" (1856), „Les fourberies de Nérine" (1864), „Diane au bois" (1863). Das letztere nennt er selbst eine Comédie historique; es ist ein Pastorale, in welchem Götter und Helden mitspielen. Die Sprache ist funkelnd von Bilderreichthum. Sein erfolgreichstes Stück ist „Gringoire" (1866), eine geistvolle Studie, deren Held etwas an Narciß erinnert. Der anekdotische Stoff steht freilich auf der Spitze.

Die Realisten und das Volksschauspiel.

Der realistischen Richtung, welche sich damit begnügt, der Gegenwart den Spiegel vorzuhalten, ohne die oft platte Alltäglichkeit durch die Idealität der künstlerischen Form oder eines begeisterten reformatorischen Strebens zu adeln, verdankt die neufranzösische Bühne die bedenkliche Allianz mit den Vertreterinnen der Prostitution, die zum Theil glänzende äußere Formen angenommen hat und zu einer die Sitten beherrschenden Macht geworden ist. Wie die Demi-Monde im Zuschauerraum des Theaters eine hervorragende Rolle spielte, so spielte sie dieselbe auch bald auf der Bühne selbst. Die Theaterkritik, welche bei den premières représentations das Publikum nicht weniger kritisirt wie die Aufführung, pflegt in ihre Chronik stets die Namen jener „berühmten“ Damen der Halbwelt mit zu verzeichnen, welche derselben beiwohnten. Sie waren gleichsam öffentliche Charaktere, auf welche die allgemeine Aufmerksamkeit hingelenkt wurde, und traten in Eine Linie mit Prinzen und Prinzessinnen, berühmten Künstlern, Dichtern und Schriftstellerinnen. Man vergaß den Makel, der ihnen anhaftete; er ging gleichsam in jener Verherrlichung durch die Druckerschwärze verloren, die allen Berühmtheiten denselben Firnis gibt.

Nun ist zwar die pariser Galanterie nichts Neues, und die heutigen Damen der Halbwelt sind kaum anders beschaffen als jene maskirten Damen, welche sich des wackern Simplicissimus

zur Zeit des Dreißigjährigen Kriegs zu bemächtigen wußten und mit demselben eine anonyme Orgie feierten. Das Zeitalter des ancien régime zeigte uns die Demi-Monde im höchsten Glanz, in der unmittelbaren Nähe des Throns mit einem Theil seiner Macht und Herrschaft gewaffnet; auch die Französische Revolution hat namhafte Heldinnen aus diesen Kreisen, eine Théroigne de Méricourt, eine Rosa Lacombe u. a. aufzuweisen, die mit dem Schwert in der Hand und der Jakobinermütze auf dem Kopfe in die großen Ereignisse der Zeit thatkräftig mit eingriffen, ganz abgesehen von den Damen der Directorialsalons, jenen gefeierten Schönheiten, die ebenfalls einen halbweltlichen Zug hatten und gewiß nicht tugendhafter waren als ihr großes Vorbild, Ninon de l'Enclos. In die Zeit der Julidynastie fallen die Saint-Simonistischen Reformbestrebungen, die Lehre des Père Enfantin von der femme libre, der Offenbarungsfrau, der Emancipation des Fleisches, der Gemeinschaft der Weiber. Die Demi-Monde entwickelte auf einmal einen apostolischen Beruf und bekam einen priesterlichen Anstrich; eine Julie Famfernaut predigte in der Rue Tailbout das neue Evangelium, und zwar in einem fast adamitischen Costüm. Gleichzeitig schufen die zwei größten Genies des neuen Frankreichs, Victor Hugo und George Sand, dichterische Typen der Halbwelt in Drama und Roman, jener seine Marion Delorme, diese ihre Pulcheria.

Gleichwol brachte das second empire einen durchaus neuen Zug in das Gemälde, indem der trockene Realismus der Epoche begann, den Nachdruck auf das Aeußerliche, wir möchten sagen auf das Gewerbliche der Prostitution zu legen. Jene Priesterinnen der freien Liebe hatten den dithyrambischen Aufschwung glühender Sinnlichkeit, unbegrenzter Genußsucht; es waren Frauen, in denen das Pathos eines Don Juan lebendig war; unersättliche Priesterinnen der Astarte, aber dem orgiastischen Cultus ihrer Göttin mit einer Art von heiliger Verzückung hingegeben. Jetzt aber wurde die Liebe ein Object

des Geldmarkts, nicht Zweck, sondern Mittel zur Befriedigung eines Strebens nach äußerlichem Luxus und Glanz, und in dieser tiefsten Erniedrigung sollte sie zugleich ein Object der Poesie bleiben und die Herzen der Menschen ergreifen und rühren.

Dies neue Studium des Realismus wurde eingeweiht durch Henri Murger (1822—61), den Verfasser der „Scènes de la vie de Bohème“ (1848), die er im Verein mit Barrière 1851 unter dem Titel „La vie de Bohème“ auf die Bühne brachte. Doch war hier nur das Quartier latin und noch nicht das Quartier Bréda in Scene gesetzt; es handelte sich hier nur um Grisetten, nicht um Loretten, „Biches“ und „Cocottes“. Es war das Thema der „Marion Delorme“, verpflanzt in das Quartier latin, wie es der jüngere Dumas bald darauf in das Quartier Bréda verpflanzte. Doch die „Grisette“ ist ein Typus, der nicht ganz zur Halbwelt gehört; in diesen kleinen Studentenfrauen auf Zeit herrscht noch eine Naivetät und Munterkeit der Lebensanschauung, welche durchaus nicht mit der Blasirtheit und Geldgier der Loretten zusammenfällt. So sind auch Murger's Heldinnen, eine Mimi, Musette und Thémie, noch der Treue und Liebe fähig. Gleichwol aber ist dies Zigeunerleben im Schose der modernen Gesellschaft vollkommen haltlos, eine Erfahrung, welche der im ganzen liebenswürdige Dichter als Märtyrer seiner Stoffe selbst bewährte. Henri Murger, der ohne große Erfindungsgabe immer wieder das „Pays latin“ ausbeutete, und doch keine neuen Goldminen in demselben entdecken konnte, starb in noch jungen Jahren in zerrütteten Verhältnissen, krank an Seele und Leib. Seine „Vie de Bohème“ blieb indeß das dichterische Urbild des Grisettenthums, das freilich George Sand bereits lange vor ihm mit nicht minder frischen Farben eines sprudelnden Humors geschildert, und welchem in unsterblichen, seiner Lisette geweihten Chansons Béranger auf dem Gebiete der Lyrik dauernde Denkmäler errichtet hat.

Nicht Henri Murger, sondern Alexandre Dumas der Jüngere ist der eigentliche Schöpfer des Demi-Monde-Dramas. Der melancholische Sohn eines sanguinischen Vaters hatte von ihm zwar nicht den glänzenden Reichthum einer weltweiten Phantasie geerbt, aber doch die Technik der äußerlichen Mache, die er in noch höherm Maße zu vervollkommnen wußte, und besaß mehr Menschen- und Kunstverstand als der Vater. Gegenüber der strahlenden Fülle des letztern ist zwar bei dem Sohne eine fast an Armuth grenzende Beschränkung nicht zu verkennen; aber in dieser Beschränkung liegt zugleich eine strengere Fassung und größere Vertiefung. Alexandre Dumas der Vater war der phantasievollste aller Romantiker, Alexandre Dumas der Sohn ist der nüchternste aller Realisten.

Der jüngere Dumas ist am 28. Juli 1824 in Paris geboren, besuchte das Collége Bourbon, in welchem er sich durch tüchtige Leistungen auszeichnete, und gerieth früh infolge der Anregungen, die das väterliche Haus ihm bot, in die Kreise von Literaten und Schauspielern, in denen er sich durch sein frühreifes Wesen und durch die Lebendigkeit seines Geistes hervorthat. Mit 16 Jahren verließ er das Collége und im 17. Jahre veröffentlichte er seine poetischen Jugendsünden unter dem Titel „Les péchés de jeunesse“. Er begleitete hierauf seinen Vater auf der Reise nach Spanien und Afrika und veröffentlichte nicht lange darauf seinen ersten Roman im Stile phantastischer Arabeskenmalerei: „Les aventures de quatre femmes et d'un perroquet“ (6 Bde., 1846—47). Doch sagte dies Genre seiner Begabung weniger zu. Die Abenteuer der Frauen bleiben zwar sein Thema, aber die Papagaien und andere Naturwunder verschwanden aus seinen Werken und machten streng realistischen Studien Platz. Dumas rückte seine Staffelei in das Boudoir jener zweideutigen Frauenwelt, deren Abenteuer allerdings der romanhaften Darstellung reichern Stoff boten als der einfache Verlauf einer

soliden bürgerlichen Häuslichkeit. Zunächst legte er die Resultate seiner Studien in Romanen nieder, welche jedenfalls für derartige Culturgemälde einen willkommenen breiten Raum darboten. Schon der erste Roman: „La Dame aux camélias“ (1848), welchem mehrere andere, wie „Diane de Lys“ (1851), „La Dame aux perles“ (1853) folgten, begründete seinen Ruf auf diesem Gebiete. Doch nach dem Beispiel seines Vaters suchte er den Erfolg und den Ertrag seiner Erfindungen zu verdoppeln, indem er seine Romanstoffe auch für die Bühne bearbeitete und zwar in einer verständnißvollen Technik, welche dem Unterschiede der Dichtgattungen vollkommen gerecht wurde. Nun beginnt die Ueberflutung der Bühne mit den Demi-Monde-Dramen- und Damen; denn der Vorgang des jüngern Dumas war in jeder Hinsicht erfolgreich und epochemachend.

Das Gesammturtheil über seine Schöpfungen vom ästhetischen Standpunkt aus kann nur ungünstig lauten; es ist von Wichtigkeit, denn es verurtheilt in diesem Koryphäen des Realismus die ganze Richtung. Das Motto der Dante'schen „Hölle“: Lasciate ogni speranza voi che entrate“, kann man mit geringerer Abänderung zum Motto der Dumas'schen Dramatik machen. Wer über ihre Schwelle tritt, muß alle Poesie zurücklassen. Jeder große Dichter: Shakspeare, Schiller, bringt eine Stimmung mit sich, die ein Abglanz seines Genius ist und uns von Haus aus gleichsam in seinen Zauberkreis festbannt. Diese Magie fehlt den Dumas'schen Dramen; es wäre dies ein geringer Vorwurf; denn sie strömt nur von wahrhaft großen Begabungen aus. Doch bei andern minder hochstehenden Talenten bemerkt man wenigstens das Streben, den Zauber dichterischer Illusionen hervorzurufen. Bei Dumas aber zeigt sich von Haus aus die trotzige Ablehnung jedes poetischen Reizes, das Wohlbehagen an nüchternster Prosa, wenn sie nur eine treue Copie der profansten Wirklichkeit ist. Daher weht uns auch aus diesen öden Lebensbildern ein wahrhaft ertödtender Hauch entgegen, und wir glauben oft in ein

Wachsfigurencabinet zu treten, in welchem die von geschickter Hand geformten Bilder bei dem Schein höchster Lebenswahrheit doch den schattenhaftesten Eindruck machen. Die innere Mechanik, die sie in Bewegung setzt, ist durchaus richtig berechnet, kann aber ihrem Räderwerk kein organisches Leben einhauchen. Hinter ihnen sehen wir in das Auge des blasirten Poeten, das selbst ohne Freude auf diesen Gestalten ruht; denn er hat ja an sie nichts veräußert von seinem innern Leben; kein tieferes Denken und Empfinden, kein Hauch der Begeisterung beseelt sie, keine Glut der Leidenschaft reißt sie und uns mit fort, sie thun ihre Schuldigkeit, indem sie wie Ziffern dazu dienen, irgendeine sociale Gleichung aufzulösen, deren Ansatz der Autor aus den Zuständen des pariser Lebens genommen hat. Statt des genialen Humors, der auch die niedrigste Sphäre der Wirklichkeit adelt, indem er dem Kleinen eine unendliche Bedeutung gibt und auf unser Gemüth eine befreiende Wirkung ausübt, findet sich bei Dumas nur ein trockener Witz, der kein weiter leuchtendes Licht ausstrahlt, sondern wie glimmender Zunder nur dazu dient, das nothdürftige Strohfeuer des Dialogs von Scene zu Scene wach zu halten.

Jedenfalls ist Dumas der Sohn viel älter als Dumas der Vater; seine Poesie hat einen greisenhaften Zug, während die des Vaters noch etwas jugendlich Ungeberdiges zur Schau trägt. Der Gegensatz dieses farblosen Realismus des second empire gegen die farbenprächtige Romantik der Vorgänger tritt klar hervor, wenn man die Werke der beiden Dumas vergleicht. Doch in den Dichtungen der Romantiker, selbst wenn wir von den genialen Dichtern, einem Victor Hugo, einer George Sand absehen, schlug bei aller Ueberschwenglichkeit doch ein warmes und großes Herz, während an dessen Stelle bei den Realisten ein verstandesmäßiger Mechanismus getreten ist. Bei jenen war noch Spiritus, hier ist das reine Phlegma übriggeblieben.

Die Vorkämpfer der Richtung mögen sich freilich auf die Wirkungen berufen, welche die realistischen Dramen hervorgerufen haben, auf die hundert Aufführungen der Dumas'schen Stücke, und in der That müssen dieselben auf der andern Seite wieder Vorzüge besitzen, welche derartige Erfolge erklären. Gegenüber einem meistens nur vom Reiz der Neugier beseelten Publikum wird die trockene Sachlichkeit der Darstellung schon an und für sich eine besondere Empfehlung, denn sie läßt die Menge auf dem Niveau ihres eigenen Behagens ohne den Versuch, sie in ein höheres geläutertes Element emporzuheben; sie stellt ihre Thesen mit großer Klarheit auf und spannt auf ihre Lösung. Man hat das Drama oft mit einem von zwei Parteien geführten Proceß verglichen. Dumas ist einer der geschicktesten Juristen, der die Actenstücke sorgfältig nach ihrer Beweiskraft rubricirt, Anklage und Vertheidigung geschickt resumirt. Seine dramatische Technik ist von großer Sicherheit; der Bau des Ganzen wird fest und solid aufgeführt; eine Scene reiht sich ungezwungen und gutmotivirt an die andere; es ist eine wohlberechnete Gipfelung in der Gesammtarchitektonik. Dabei speculirt der Dichter mit Glück auf die Instincte und Neigungen der Massen; er wählt pikante Stoffe, deren Bedenklichkeit ihn mehr anzieht als zurückstößt; er ist überaus verständlich in seinen Motiven und Gestalten; auch weiß er zur rechten Zeit zu rühren, obgleich er diese Rührung durch unkünstlerische, wohlfeile, meist pathologische Mittel hervorruft. Denn im ganzen liebt er die verstandesmäßig berechnenden Charaktere, die immer ihrer selbst gewiß sind und ihre Gefühle zu beherrschen verstehen. Sein Dialog ist ohne jeden poetischen Hauch und geistigen Reichthum, die wenigen welken Metaphern in demselben entblättern, wenn die Kritik sie berührt; doch gerade diese Knappheit, die nur das unumgänglich Nöthige sagt, läßt dem darstellenden Talent freien Spielraum zur selbstschöpferischen Ergänzung. Kurz, selbst die Mängel der Dumas'schen Dramen verwandeln sich

in Vorzüge, wenn man die Convenienzen der Bühne bedenkt und ein höherm Aufschwung abgeneigtes Publikum ihr gegenüber sieht, das sich im Alltäglichen heimisch fühlt.

Die Trilogie der Dumas'schen Demi-Monde-Dramen besteht aus den Stücken „La dame aux camélias" (1852), „Diane de Lys" (1853) und „Le Demi-monde" (1855).

In den beiden ersten Stücken ließ der Stoff eine poetische Behandlung zu oder er verlangte sie vielmehr. Dumas behandelte ihn in einer Weise, welche dieser Anforderung Hohn sprach.

„La dame aux camélias" ist die realistische, das heißt die verpfuschte „Magdalene". Die typische Gestalt der Legende erscheint hier in einer widerwärtigen Verballhornung. Jene Magdalene, welche des Lebens berauschendsten Trank geschlürft und viel geliebt hat in freier Hingebung, tritt hier auf als eine ihr Handwerk für Geld treibende Buhlerin, deren Vergangenheit daher nur die Chronik eines schnöden Erwerbs aufweist, nicht die jener Seligkeiten der Wollust, wie sie die biblische Sünderin genossen hat. Die Glut der Leidenschaft ist poetisch in ihren Verirrungen, eine für den Erwerb sich hingebende Liebe entbehrt so sehr allen Seelenadels, daß sie nur verächtlich ist. Die Heldin des Dumas'schen Stücks soll aber nicht verächtlich sein; sie soll unsere Theilnahme, unsere Rührung wach rufen. Sie muß daher mit ihrer Vergangenheit brechen, eine echte Liebe empfinden, die sich gerade durch opferfreudige Entsagung bewährt. Doch nicht genug mit dieser Resignation. Die Camelliendame rührt unser Herz auch durch ihr Leiden; sie ist schwindsüchtig und stirbt auf der Bühne, wie Scribe's Adrienne Lecouvreur.

Die psychologische Aufgabe für den Dichter war, uns für diese Wandlung der Heldin zu interessiren, uns begreiflich zu machen, wie ein im äußerlichen Cultus des Lasters versteinertes Herz noch einmal eines echten Gefühls, einer das Leben beherrschenden Empfindung fähig werden konnte. Diese Auf-

gabe war nicht leicht. Einer sinnlich-üppigen Magdalene glauben wir es, wenn sie sich durch eine reine Liebe geläutert fühlt; denn ihre Verirrungen bewegen sich auf demselben Boden, aus welchem das bessere Gefühl erwächst; die Empfänglichkeit des Herzens kann sich zum Guten wenden, wie sie sich zum Schlimmen gewendet hat. Einer gewerbsmäßigen Buhlerin aber werden wir eine solche Wandlung nur mit Widerstreben zutrauen; denn ihre Lasterhaftigkeit geht aus den Berechnungen des Verstandes hervor und aus gleichzeitiger Verleugnung und Lüge der Empfindung. Gleichwol ist auch hier die Möglichkeit einer solchen innern Umwälzung zuzugeben; nur mußte sie dann vom Dichter um so überzeugungskräftiger motivirt werden. Hier läßt uns aber Alexandre Dumas in bedauerlicher Weise im Stich; es fehlen hier die feinen Züge, welche im Roman wenigstens angedeutet sind.

Wir sehen zwar diese Liebe sich vor unsern Augen entfalten, aber ihre innere Möglichkeit wird uns nicht genugsam erklärt. Es genügt uns nicht, wenn Marguerite Gautier im zweiten Act erklärt, eine ernste Liebe würde wahrscheinlich ein Unglück für sie bedeuten, denn nicht zu lieben, sondern geliebt zu werden sei sie gewohnt. Es genügt uns nicht, wenn sie in der großen Scene mit Armand erklärt, daß sie ihres bisherigen Lebens müde ist. „Wir scheinen glücklich und man beneidet uns. In der That, wir haben Liebhaber, die sich zu Grunde richten, nicht um unsertwillen, sondern wie sie es selbst sagen, aus Eitelkeit. Wir sind die ersten in ihrer Selbstliebe, die letzten in ihrer Achtung. Wir haben Freunde, Freunde wie Prudence, deren Freundschaft bis zur Sklaverei geht, nie aber bis zur Uneigennützigkeit. Wenig kümmert sie es, was wir thun, wenn man nur sie in unsern Logen oder in unsern Equipagen sieht. So ist alles um uns Eitelkeit, Schmach und Lüge. Ich träumte dann bisweilen, ohne daß ich es auszusprechen wagte, einen Mann zu finden, der edel genug dächte, von mir keine Rechenschaft zu fordern und der Liebhaber

meines Herzens sein zu wollen. Diesen Mann hatte ich in dem Herzog gefunden; aber das Alter beschützt und tröstet nicht, und mein Herz hat andere Bedürfnisse; da traf ich dich, dich, der du jung, feurig, glücklich bist; die Thränen, die du für mich vergossest, die Theilnahme, die du für meine Gesundheit an den Tag legtest, deine geheimnißvollen Besuche während meiner Krankheit, dein Freimuth, dein Enthusiasmus, alles ließ mich in dir denjenigen erblicken, den ich ersehnte in meiner lärmenden Einsamkeit. Wie eine Unsinnige baute ich meine ganze Zukunft plötzlich auf deine Liebe." Armand nennt sie darauf einen Engel und sagt: „Wir lieben uns!" Der unbefangene Hörer wird aus der Erklärung der schönen Marguerite Gautier durchaus nicht die Sprache der Liebe und Leidenschaft erkennen, welche ein so blasirter Autor wie Dumas nicht zu sprechen weiß. Seine Heldin ist ihres Lebensberufs, wenn man diesen euphemistischen Ausdruck gebrauchen darf, satt; sie sehnt sich in das Landleben, in eine stillere Existenz und findet in der Liebe Armand's das Mittel dazu. Später, als Armand's Vater erscheint und im Interesse seines Sohnes verlangt, daß sie ihre Liebe opfere, handelt sie zwar edel und entsagend wie eine echte Liebende, aber diese Liebe erscheint immer wie ein unerklärtes Wunder; ihr Wachsthum auf so ausgedörrtem Boden, ihre innere Nothwendigkeit hat der Dichter uns nirgends klar gemacht. Sie geht so weit, dem Geliebten zu sagen, daß sie einen andern liebe, und erträgt von ihm vor großer Gesellschaft eine Beschimpfung, welche den Liebhaber selbst im widerwärtigsten Lichte zeigt; denn er ist unedel genug, sie vor aller Welt als eine feile Dirne zu brandmarken.

Da Dumas seine Heldin nicht durch eine Leidenschaft poetisch verklären konnte, so verklärte er sie durch eine Krankheit. Marguerite Gautier heischt von Haus aus unsern Antheil, denn sie wird als leidend, als ein Opfer heimtückischer Krankheit dargestellt. Die Rosen der Schwindsucht blühen

neben den geschminkten auf ihren Wangen, und diese Schwindsucht hat sie sich durch ihr eigenes leichtsinniges Leben, durch die durchtanzten, durchschwelgten Nächte zugezogen. Die Poesie der Orgien und des Lazareths — welche widerliche Mischung! Die aufflackernde Neigung einer solchen Heldin ist doch nur das Strohfeuer einer zerrütteten Existenz! Die edle Liebe selbst, die sich nach Landluft und idyllischem Glück sehnt, scheint mehr ein Kind der Schwindsucht als des Seelenadels zu sein! Welch trauriges Hinsiechen und Hinsterben im letzten Act! Aus welchen Ingredienzien wird hier die Rührung gebraut, von der die Schnupftücher in Bewegung gesetzt werden! Wir kennen kaum eine kläglichere Gestalt auf der Bühne aller Zeiten, als diese brustkranke Prostituirte, dies saft- und kraftlose Geschöpf einer blasirten Phantasie, welchem in Ermangelung anderer Vorzüge zuletzt noch etwas Seelenadel angeschminkt wird, um zu ergreifen durch die Wirkung des Contrastes, des großen Effectgeheimnisses der neufranzösischen Dramatik, welche die Tugend in den Verworfenen und die Verworfenheit in den Tugendhaften sucht!

Wie geschickt aber ist die realistische Draperie, mit welcher Dumas die Haupthandlung verziert! Das Publikum erfährt, wie es in den Salons dieser Dame zugeht, und doch sind die Dehors auf das beste gewahrt. Im ersten Act zeigt sich die Heldin selbst noch als eine leichtlebige Bacchantin — wenn nur die garstigen Tuberkeln nicht wären, die uns von Haus aus alle Freude selbst an diesem Leichtsinn verderben! Dafür ist der Hofstaat einer Buhlerin desto lustiger geschildert. Spiel, Gelag und Liebe! Es fehlt nicht an dem Hofnarren, dem alten Gecken Saint-Gaudens, den auch Marguerite verspottet; nicht an andern sauber ausgeführten Charaktertypen, wie sie sich in den Boudoirs einer Marguerite bewegen. Alexandre Dumas besitzt eine feine Beobachtungsgabe; seine Photographien sind so scharf, daß sie keiner Retouche bedürfen. Es ist Leben und Bewegung in diesen Gruppen; eine knappe dramatische

Technik hält sie außerdem zusammen, daß sie nicht in genrebildliche Scenen zersplittern.

„Diane de Lys" ist eine Studie von nicht geringerer psychologischer Bedeutung, die zu ihrer Ausführung aber einen echten Dichter bedurfte. Auch hier zeigt sich wie in der „Camelliendame" die Ohnmacht des Realismus, ein wahrhaft fesselndes Seelengemälde zu entrollen. Wenn er alles noch so geschickt gruppirt hat, fehlt ihm die Beleuchtung; ihm fehlt die seelische, die geistige Perspective. Diane de Lys ist keine Camelliendame, es ist die vornehme Dame mit dem Bedürfniß nach Emotionen, nach Glück, nach Leidenschaft. Da dies Bedürfniß in ihrer Ehe keine Befriedigung finden kann, so geht sie auf Abenteuer aus. Nachdem es aber einmal die Schranken der Sitte durchbrochen hat, fühlt es sich frei im Schrankenlosen. Die erste Neigung gibt ihr gleiche Unbefriedigung; sie sieht sich darüber hinaus nach einer zweiten um; sie verliert ihr Herz wahrhaft, doch ihre Liebe bleibt unverändert. Diane de Lys ist ein mit festen Zügen gezeichnetes Charakterbild; sie ist excentrisch, launenhaft, gebieterisch; aber das Charakterbild erschöpft nicht die dichterische Aufgabe, die dem Autor vorschwebte. Wir sehen in ihr nur eine Grillenfängerin, deren Abenteuer uns unterhalten; eine George Sand hätte dieser Gestalt eine ganz andere Bedeutung gegeben. Trefflich ist in diesem Drama wieder das Detail; den dramatischen Verwickelungen ist eine feste theatralische Signatur aufgeprägt; die Charaktere, wie der trockene galante Marquis, haben jene etwas schroffe Lebenswahrheit, welche der Autor seinen Gestalten zu geben weiß.

Das bei weitem beste in der Trilogie dieser Dramen ist das dritte. „Le Demi-monde" ist mit Recht typisch geworden und hat der ganzen Gattung den Namen gegeben. Hier nimmt der Stoff selbst nur ein Interesse in Anspruch, welches den Realismus zu befriedigen weiß: das Interesse der Neugier, wie es in diesen Kreisen zugeht, auf diesen sonderbaren

schwimmenden Inseln im Meere des pariser Lebens. Man betrachtet diese Welt mit den Augen des Naturforschers, der die originellen und bizarren Wesen eines Aquariums untersucht, diese Seesterne, Polypen, Medusen und die eigenthümlichen Organe, durch welche sie existiren. Wir haben es hier mit keiner Herzenskomödie, sondern mit einer Sittenkomödie zu thun. Nirgends nimmt der Dichter den Anlauf, ein tieferes Interesse in uns wach zu rufen, als das, welches sich um den Erfolg fein und schlau eingefädelter Intriguen dreht. Das Duell, das als ein ernsthafter Conflict erscheint, ist so behandelt, daß es keine ernste Spannung hervorruft. Der Autor zeigt ein großes Geschick darin, den Grundton seines Stücks festzuhalten und auch durch anscheinende Ausweichungen nicht zu gefährden. Dabei gibt er diesmal den Grundgedanken und das Programm seines Stücks mit großer Bestimmtheit an. In der Scene zwischen Raymond und Olivier im zweiten Act findet sich folgende Stelle:

„Olivier. Lieben Sie Birnen?

Raymond. Birnen, ja!

Olivier. Wohl, so treten Sie eines Tags bei einem Obsthändler ein, bei Auret oder bei Potel, und fragen Sie ihn nach seinen besten Birnen. Er wird Ihnen einen Korb zeigen mit prächtigen Früchten, die in einiger Entfernung voneinander gelegt und durch Blätter getrennt sind, damit sie sich nicht berühren, nicht durch die Berührung verderben können. Fragen Sie ihn nach dem Preise, er wird Ihnen antworten: 20 Sous das Stück, wie ich glaube. Blicken Sie um sich, Sie werden ganz gewiß in der Nähe dieses Korbes einen andern Korb erblicken, angefüllt mit Früchten, welche dem Anscheine nach den ersten ganz gleich sind, nur daß sie dichter aufeinandergedrängt liegen und man sie nicht von allen Seiten sehen kann. Auch hat sie der Kaufmann Ihnen nicht angeboten. Wenn Sie fragen, wieviel diese kosten, so wird er antworten:

15 Sous. Sie werden ihn natürlich fragen, warum diese Birnen, ebenso groß, so schön, so reif, so verlockend, weniger kosten als die andern. Dann wird er eine beliebig herausgreifen und zwar so vorsichtig wie möglich zwischen zwei Fingern, er wird sie umdrehen und ihnen einen ganz kleinen schwarzen Punkt zeigen, der die Ursache ihres geringern Preises ist. Wohl, mein Lieber, Sie befinden sich hier in dem Korbe mit den Birnen zu 15 Sous. Die Frauen hier haben alle einen Fehler in ihrer Vergangenheit, einen Flecken auf ihrem Namen: sie drängen sich dicht aneinander, damit man dies so wenig wie möglich sieht, und mit demselben Ursprung, demselben Aeußern und denselben Vorurtheilen wie die Frauen der Gesellschaft, gehören sie nicht mehr dazu und bilden das, was wir Demi-Monde nennen, eine Welt, die weder Aristokratie noch Bourgeoisie ist, aber die wie eine schwimmende Insel auf dem pariser Ocean treibt und welche hervorruft, versammelt, zuläßt was fällt, was auswandert, was sich von dem einen der beiden Continente rettet, ohne die zufälligen Schiffbrüchigen zu zählen, die weiß Gott woher kommen.

Raymond. Wo lebt denn diese Welt besonders?

Olivier. Ueberall, ohne Unterschied, aber ein Pariser wird sie sehr rasch erkennen.

Raymond. Und woran wird er sie erkennen?

Olivier. An der Abwesenheit der Männer. Sie ist voll von verheiratheten Frauen, deren Männer man niemals erblickt.

Raymond. Doch woher stammt diese seltsame Welt?

Olivier. Sie ist neuern Ursprungs. Früher gab es nicht den Ehebruch, wie wir ihn verstehen. Die Ehegatten waren weniger schwierig, und für das, was heute mit dem Wort Ehebruch bezeichnet wird, gab es ein anderes weit trivialeres Wort, dessen sich Molière oft bediente und das mehr den Gatten lächerlich machte, als die Frau verurtheilte; aber seit die Männer mit dem Code bewaffnet das Recht gewonnen

haben, aus dem Schose der Familie die Frau auszustoßen, die ihre eingegangenen Verpflichtungen vergaß, vollzog sich eine Umwandlung in den ehelichen Sitten, die eine neue Welt schaffen mußte; denn alle diese compromittirten, geschiedenen, ausgestoßenen Frauen, was wurde aus ihnen? Die erste, die sich in dieser Lage befand, ging ihre Schmach verbergen und ihren Fehler beweinen in der tiefsten Einsamkeit, die sie finden konnte; bald aber fand sich eine zweite zu ihr, und als sie zwei waren, nannten sie ein Unglück, was ein Fehler, einen Irrthum, was ein Verbrechen war, und fingen an sich gegenseitig zu entschuldigen und zu trösten. Als sie zu dreien waren, luden sie sich zum Mittagessen ein; als sie vier waren, machten sie einen Contretanz. Bald gruppirten sich diese Frauen, die jungen Mädchen, die mit einem Fehltritt im Leben debutirt haben, die falschen Witwen, die falschen verheiratheten Frauen, die den Namen des Mannes führen, mit dem sie leben, kurz alle Frauen in falschen Stellungen, welche glauben machen wollen, daß sie etwas gewesen sind, und nicht das scheinen wollen, was sie sind. Gegenwärtig nimmt diese unregelmäßige Welt ihren geregelten Verlauf, und diese Bastardgesellschaft ist reizend für die jungen Leute. Die Liebe ist dort leichter als oben und wohlfeiler als unten".

Dies sind die classischen Stellen für den Begriff der Demi-Monde, dies ist seine authentische Interpretation von seiten eines Schriftstellers, der diesem Begriff eine europäische Geltung verschafft hat. Hier erscheint er in seiner präcisesten Fassung; man hat ihn später erweitert und ausgedehnt auf jene „Bohème" von gebildeten und halbgebildeten Frauen, Künstlerinnen u. s. f., welche sich mehr oder weniger von dem strengern Gesetz der Sitte emancipirt haben. Doch jene Fassung ist die ursprüngliche und die Parabel von den „Birnen" hat eine biblische Prägnanz.

Doch Dumas hat nicht blos den Begriff der Demi-Monde

festgestellt; er hat ihn illustrirt durch Gestalten von frappanter Lebenswahrheit. Seine Suzanne d'Ange ist das typische Musterbild der Gattung, liebenswürdig, voll Esprit, nie verlegen, von einer wahrhaft eisernen Stirn, vor keiner Lüge, keinem Betrug zurückschreckend, der sie zum Ziele führt. Es gehört in der That ein großes Raffinement oder eine seltene und langgeübte Beobachtungsgabe dazu, um diese in stets neuen Auskunftsmitteln unerschöpfliche Buhlerin mit solcher Sicherheit zu zeichnen. Suzanne jammert wie Marguerite über ihre Vergangenheit; doch der Autor hat sich wohl gehütet, irgendein Interesse der Empfindung für diese galante Dame wach zu rufen. Das Stück dreht sich um ihre Bemühungen, einen braven jungen Mann in ihr Garn zu locken, der, von Leidenschaft für sie entbrannt, sie um jeden Preis heirathen will, alle Warnungen eines Freundes in den Wind schlägt, ja den offenbaren Betrug, den sie durch Fälschung eines Trauscheines begangen, die Täuschung, daß sie ihm ihr früheres Verhältniß zu einem alten Marquis verschwiegen, dessen femme entretenue sie war, und von dem sie bedeutende Summen zieht, alles, alles verzeihen will um den Preis ihrer Liebe. Er besteht um ihretwillen ein Duell mit dem Freunde, der aber nicht ruht, bis er die Unwürdigkeit der schönen Suzanne klar nachgewiesen. Indem er dieser erzählt, er habe den Freund getödtet, er liebe sie nach wie vor, fällt sie in seine Arme, um ihm zu folgen; der andere aber ist geheimer Zeuge dieser brutalen Untreue, die ihm beweist, daß auch ihre Liebe nur eine Vorspiegelung war.

Neben der schönen Suzanne finden wir eine reizende Valentine, die seit mehrern Jahren von ihrem Gatten getrennt lebt, ohne von ihm geschieden zu sein, und als sie ihn plötzlich wieder trifft, nicht übel Lust hat, ihre gesetzlichen Rechte auf ihn geltend zu machen. Doch besinnt sie sich eines bessern und geht mit einem Hrn. von Latour, der an der Börse ein Deficit von 400000 Frs. hinterlassen, nach London durch.

Eine dritte Dame ist die Frau Vicomtesse, deren Salon den Mittelpunkt aller dieser Begegnungen bildet. Ihre Nichte Marcelle ist eins jener resoluten und unternehmenden Mädchen, mit denen der jüngere Dumas das Rollenfach der ingénues" bereichert hat. Sie entkommt ungefährdet den bedenklichen Kreisen, die ihrem Ruf Gefahr drohten, und erobert sich die Hand eines wackern jungen Mannes. Im Gegensatz zu den Frauen sind die Männer des Stücks durchaus brav, ritterlich, ehrenwerth. Die an und für sich einfache Handlung wird durch allerdings künstliche Mittel, die aber wieder durch den Charakter der Heldin motivirt sind, in spannendem Fluß gehalten. Auch in Bezug auf die äußern Vorzüge der Technik nimmt dieses Drama unter denen von Dumas den ersten Rang ein. Der Dialog ist reich an Schlagwörtern, welche in Deutschland freilich spurlos verhallen, in Frankreich aber als geflügelte Worte die Kreise beherrschen, welche sie schildern.

In den spätern Dramen von Dumas bildet „Le Demi-monde" nicht mehr den Mittelpunkt, sondern er spielt nur noch mit herein, am wenigsten in dem nächsten Stück „La question d'argent" (1857), welches von den Dumas'schen Dramen den geringsten Bühnenerfolg hatte. Es war ein Excurs auf das Gebiet des eigentlichen Lustspiels, welchem „Le Demi-monde" sich schon mehr als die frühern Melodramen näherte; aber während in den letztern die nahe liegende Gefahr, eine Reihe von Genrebildern locker aneinanderzuschließen, glücklich vermieden und die Sittenschilderung in eine spannende Handlung verwebt war, fällt in „La question d'argent" die Handlung in lauter Genrebilder und Porträts auseinander. Die Lorbern Ponsard's ließen unsern Autor nicht schlafen, doch statt der Declamationen, die bei jenem Dichter überwogen, wollte Dumas erheiternd wirken durch eine Galerie scharfgeschnittener Charakterköpfe aus den Kreisen der Finanz. Der ehrliche Gelderwerb an der Börse um guter Zwecke willen wird durch den uneigennützigen René, das zwischen unbeschränktem

Vertrauen und grenzenloser Angst schwankende Goldfieber durch Durieux, der Stolz auf die Millionen, die Freude an der keckſten Speculation, ein in brüsker Weise sich selbst absichtlich und unabsichtlich lächerlich machender Uebermuth durch Jean Giraud, eine philanthropische Effectmacherei durch Hrn. de Cagolle vertreten. Von den Damen ist Madame Durieux ein glücklicher Typus; es ist die „weiße Sklavin", die, indem sie arm einen reichen Mann geheirathet hat, sich so unterwürfig fühlt, daß sie ihrem Gatten kaum zu rathen wagt. Mathilde Durieux ist eine jener kecken Backfische wie Marcelle, voll Muthwillen und Uebermuth. Doch gerade in Bezug auf die Frauen und ihre Verhältnisse schlägt den Autor oft seine Vorliebe für die Demi-Monde in den Nacken und er trifft für die „ganze Welt" nicht den rechten Ton. Einige Bonmots aus dem Quartier Bréda machen in den Kreisen, die Dumas hier schildern will, den Eindruck der Ungehörigkeit.

Seine beiden nächsten Dramen hatten zum Thema das Verhältniß von Vater und Sohn, ein Verhältniß, das in patriarchalischen Zuständen der Gesellschaft so klar und einfach ist, daß es kaum den Stoff für ein Lustspiel zu bieten vermöchte. Welche verzwickte Situationen in der modernen Gesellschaft aber möglich sind, das zeigen die zwei Dumas'schen Stücke: „Le fils naturel" (1858) und „Un père prodigue" (1859), Stücke, in denen das naturgemäße Verhältniß geradezu in der paradoxesten Weise auf den Kopf gestellt ist. Bei dieser Art von Seiltänzerei nicht die Balance zu verlieren, das zeugt allerdings von großer Geschicklichkeit, welche gerade Dumas im höchsten Grade besitzt, indem er durch die verfänglichsten und in vieler Hinsicht empörenden Situationen gerade hindurchschreitet mit eiserner Stirn, ohne zu Fall zu kommen, ohne die Theilnahme des Publikums in Unwillen ausarten zu lassen.

„Der natürliche Sohn", das ist allerdings ein Stoff von socialer Bedeutung. Die Bastarde Shakspeare's sind Bösewich-

ter oder Humoristen, indem jeder in seiner Art den Makel seiner Geburt zu überwinden sucht. Unser Jahrhundert denkt human genug, einen angeborenen und unverschuldeten Makel nicht gelten lassen zu wollen. Gleichwol besteht er noch thatsächlich und muß in jedem einzelnen Fall durch die tüchtige Bewährung dessen, der von ihm betroffen wird, ausgelöscht werden. Die Fabel eines solchen Dramas scheint also von selbst gegeben zu sein. Der Held leidet anfangs unter dem Mangel an Anerkennung, unter den Vorurtheilen der Gesellschaft; doch er überwindet sie siegreich durch die eigene Kraft. Das ist in der That auch das Grundthema des Dumas'schen Stücks, aber es ist durch bizarre Ausweichungen hindurchgeführt, es wird gegen den Schluß hin geradezu auf die Spitze gestellt. Der Sohn wird anfangs vom Vater nicht anerkannt; am Schluß aber wird der Vater vom Sohn nicht anerkannt. Die erste Hälfte des Stücks ist ein Protest gegen das gesellschaftliche Vorurtheil, welchen die Gefühle der Zuhörer theilen; die zweite Hälfte ist ein Triumph über dasselbe, der aber so weit ausgeführt wird, daß er in eine Verkehrung aller natürlichen Lebensverhältnisse umschlägt. Charles Sternay hat ein Verhältniß mit Klara, einer einfachen Grisette; die Frucht dieses Verhältnisses ist Jacques, den sein Vater anzuerkennen ablehnt, der aber durch die zufällige Gunst eines Fremden im Besitz eines bedeutenden Vermögens ist. Er liebt die Nichte seines Vaters Hermine; die Familie weigert sich, ihm die Hand derselben zu geben wegen des Makels, der an seiner Geburt haftet. Der Sohn stellt sich dem Vater in dieser seiner Eigenschaft vor und stellt ihn darüber zur Rede, daß er seine Mutter nicht geheirathet hat. Der Vater entschuldigt sich mit der Logik der Thatsachen; er fragt, woher dem Sohn das Vermögen komme, das ihn unabhängig macht; die Mutter kommt dazu und übernimmt selbst ihre Rechtfertigung. Sie hat dies Vermögen durch die hingebende Pflege eines kranken Mannes, dem sie eine zärtliche Neigung schenkte, verdient, durch das

Testament des Gestorbenen erhalten. Da fährt Jacques auf; er erblickt jetzt in sich das Opfer einer doppelten Entehrung und nur die Liebe zur Mutter trägt über seine Entrüstung den Sieg davon.

Alle diese Scenen sind schroff und brüsk; der Sohn, der über seine Aeltern zu Gericht sitzt, ist in einer widernatürlichen Lage; doch er hat sich nicht selbst in dieselbe versetzt und befindet sich im Grunde in seinem guten Recht, im Recht der Nothwehr gegen ein Schicksal, welches fremde Leidenschaft und Schuld über ihn verhängt hat. So weit ist das Stück logisch geschlossen und befriedigt unsern Verstand, wenn es auch oft unserm Empfinden widerstrebt.

Nun aber kommt die Kehrseite der Medaille. Der „natürliche Sohn" macht Carrière; er wird Secretär des Ministers, durch dessen Einfluß sein Vater Deputirter der Regierungspartei zu werden hofft; sein Vater sieht auf einmal eine Connexion in dem Sohne, der als diplomatischer Abgesandter eine Großthat in der orientalischen Frage ausführt, von welcher man freilich nichts in den Blaubüchern liest; genug, er hat das Vaterland gerettet, kehrt mit einem in allen Farben des Regenbogens schimmernden Bündel von Ordensbändern im Knopfloch zurück und könnte gewiß jeden Augenblick Minister werden, wenn er es nicht vorzöge, ein bescheidenes Consulat anzunehmen, um mit seiner bescheidenen Mutter zusammenleben zu können. Indeß bietet der ehrgeizige Papa alles auf, was in seinen Kräften steht, um einen solchen Sohn zu annexiren. Das Blatt hat sich, wie man sieht, ganz gewandt. Eine weitläufige Adoptionsmaschinerie beginnt zu spielen. Der Vater will sich von dem Onkel seiner Frau, dem reichen Marquis d'Orgebuc, adoptiren lassen, um selbst den Adel zu erhalten und ihn dann auf den Sohn zu übertragen, welcher dann die Nichte, die geliebte Hermine, heirathen soll. Man entwirft die schönsten Plane für die Zukunft und vergißt nur, daß eine wichtige Person in alle nicht hineinpaßt,

die Mutter. Für den jungen Diplomaten ist dies aber die Hauptperson; er weist die Projecte der Adoption, er weist den Vater zurück, dem er indeß durch seine Connexion den Grafentitel verschafft hat, und begnügt sich mit seinem Consulat, mit seiner Braut und Mutter.

Um die Dialektik dieser Verhältnisse in so pikanter Weise auf die Spitze zu treiben, bedurfte es eines natürlichen und dabei so unnatürlichen Vaters wie Charles Sternay, welcher den eigenen anfangs verschmähten Sohn als Staffel benutzen will, auf welcher er selbst emporsteigt. Dieser Charakter ist widerwärtig, und da er das Hauptagens des Stücks ist, so gibt er demselben ein gewisses unsympathisches Gepräge. Alle Charaktere haben einen schroffen Zug, wie dies bei dem jungen Dumas Brauch ist; es sind eigensinnige Krausköpfe, denen man die mulattische Herkunft anmerkt. Die kleine Hermine ist nur ein neuer photographischer Abdruck der Marcelle, einer jener selbstgewissen, trotzigen Backfische, wie sie der Phantasie von Dumas als ideale Mädchenköpfe vorschweben. Die andern Charaktere haben eine gewisse glatte Wahrheit, aber wenig fesselnde Züge. Der Notar ist ein Prototyp spießbürgerlicher Ehrlichkeit und Bonhomie, gleichzeitig mit gutem Verstand, gutem Herzen und gutem Appetit gesegnet, welchen letztern er das Gewissen des Körpers nennt. Der liebenswürdigste ist noch der alte Marquis, ein vorurtheilsfreier Edelmann, der auf das Unheil, das Charles Sternay durch seine Liebschaft angerichtet hat, mit Ruhe herabsehen kann; denn er hat immer nur Liebschaften der Table-d'hôte gehabt. Er hat von der Schüssel gegessen, die ihm sein Nachbar zur Rechten darreichte, und er hat sie wieder seinem Nachbar zur Linken dargereicht und ist dann vom Tisch aufgestanden. Ein Kritiker der „Revue des deux Mondes", Emile de Montégut, meint, er könne durchaus in dem Dumas'schen Stück keinen andern Grundgedanken entdecken als den einer Mahnung an die Väter, ihre natürlichen Söhne bei zeiten anzuerkennen, denn sie

könnten ihnen dann Ehre machen und es dürfte leicht zu spät sein. Wir finden im Gegentheil darin eine Mahnung an die natürlichen Söhne, sich um ihre Väter nicht zu kümmern, sich von ihnen zu emancipiren und durch eigene Kraft sich das Leben zu begründen. Nur zweifeln wir, daß es allen denen, welche dieser Mahnung folgen wollen, so leicht gemacht werden dürfte, wie es der Dichter seinem Jacques Vignot gemacht hat.

Ein nicht minder unnatürliches Verhältniß zwischen Vater und Sohn als in „Le fils naturel“ zeigt sich in dem andern Drama „Un père prodigue“. Hier besteht aber das Unnatürliche nicht in dem Mangel der Liebe, sondern in der Gemeinsamkeit eines leichtsinnigen Lebenswandels und in der Nothwendigkeit, daß der Sohn für den Vater den Vormund spielt. Das Thema selbst ist uns Deutschen nicht neu; es ist von Kotzebue in „Die beiden Klingsberg“ glänzend genug behandelt und wir zweifeln nicht, daß das deutsche Stück dem französischen Autor die Anregung zu seinem Drama gegeben hat. Der Marquis de la Rivonnière ist durchaus ein Geistesverwandter des alten Klingsberg. Vater und Sohn jagen in demselben Revier; ja sie haben sogar ihre ernsten Absichten auf dasselbe junge liebenswürdige Mädchen gerichtet. Der Sohn will anfangs zu Gunsten des Vaters verzichten, doch die schöne Helene de Blignac zieht einmal den Sohn vor. Er heirathet sie und entschädigt dafür den Vater mit seiner Maitresse Albertine. Obwol der Vater so liebenswürdig ist, den außerehelichen Briefwechsel des Sohnes zu vermitteln, so glaubt der letztere doch Grund zur Eifersucht zu haben. Vor allen Dingen muß er aber den Vater, der schon längst ruinirt ist, aus den Händen der raubgierigen Albertine reißen und ihm zuletzt durch eine vermögende Partie, die er ihm zuweist, aus seinen zerrütteten Verhältnissen erretten. Außerdem spielt noch eine dame noire mit herein, eine verheirathete Frau, mit welcher der Sohn früher eine Liebesaffaire hatte. Der be-

leidigte Ehegatte hat seine Briefe entdeckt und fordert ihn. Da tritt der Vater für ihn ein und übernimmt das Duell für ihn. Dies Hinundher innerhalb der keckſten Verwickelungen ist so geschickt arrangirt, daß es das Publikum zu fesseln weiß. Dennoch ist diese Sittenkomödie des second empire eigentlich ohne alle satirische Hintergedanken behandelt und macht deshalb einen frivolen Eindruck.

„Un père prodigue" hatte ebenso wenig einen nachhaltigen Erfolg wie „L'ami des femmes" (1864), wol das schwächste Stück von Dumas, confus in der Anlage und ohne Spannung in der Ausführung. Eine gewisse trockene Misanthropie brennt hin und wieder in einigen Witzflämmchen ohne intensive Leuchtkraft auf. Die Heldin des Stücks ist das auf die Spitze gestellte Gegenbild einer Courtisane; es ist eine Ehefrau von so platonischen Anschauungen, daß sie ihrem Gatten nicht einmal die ehelichen Rechte gönnt. Die Bekehrung dieser capriciösen Prüden ist der eigentliche Inhalt des Stücks. Eine platonische Freundschaft, die sie mit einem jungen Manne eingeht, zeigt ihr nach allen Seiten die wankenden Grundlagen ihres Princips. Der Held des Stücks, ein Hr. de Ryon, hat die Aufgabe, ihr dies zum Bewußtsein zu bringen; er ist den Frauen gegenüber ein Skeptiker und behandelt sie mit einer gewissen Brutalität. Im Grunde ist dieser Weiberhasser ein etwas blasirter Charakter, wie überhaupt das Stück einer Zeit angehört, in welcher der Verfasser selbst einer melancholisch-blasirten Stimmung verfallen schien, welche mit der unverwüstlichen Leichtblütigkeit des Vaters einen pikanten Gegensatz bildete. Ein späterer Erfolg des jungen Dumas: „Les idées de Madame Aubray" (1867), ist ebenfalls ohne das Aufgebot der Demi-Monde durch larmoyante Mittel errungen worden.

Die letzten Stücke von Dumas verlassen überhaupt das Gebiet, auf dem er seine ersten Erfolge errungen hat. Auf diesem Gebiet hat ihm nur ein Drama wirksam Concurrenz

gemacht: „Le filles de marbre“ von Théodore Barrière und Lambert-Thiboust. Barrière, geboren 1823 zu Paris, lange Zeit (1834—43) bei dem Depot des Kriegs und der Marine mit Kartenzeichnungen beschäftigt, hat von 1842—60 50 Stücke verfaßt, von denen „Les filles de marbre“ den größten Erfolg hatten. Barrière behandelt das Courtisanenthum in scharfem Gegensatz gegen Alexandre Dumas, dessen Heldinnen gewinnend und liebenswürdig sind. Offenbar ist es vortheilhafter für die öffentliche Moral, wenn ces dames im Gegentheil verabscheuungswürdig dargestellt werden. Marco, die neue Marmorbraut, ist ein solches weibliches Negativbild, und offenbar hat der Autor die Moral durch ein Abschreckungssystem zu retten gesucht. Diese Heldin ist der wahre Goldteufel, wie sie selbst in dem volksthümlich gewordenen Chanson ausspricht:

Marco, qu'aimes-tu donc?
Ni le chant de la fauvette?
Ni le murmure de l'eau?
Ni le cri de l'alouette?
Ni la voix de Romeo?
(Bruit de pièces d'or, qu'on secoue)
Non. Voilà ce qu'aime Marco.

Ein junger Künstler verliebt sich in die hartherzige Marco und geht an dieser Liebe zu Grunde.

Marguerite Gautier, Suzanne d'Ange und Marco waren freie Damen der Demi-Monde, deren Liebe kein Gebot des ehelichen Lebens verletzte. Anders war es schon mit Diane de Lys, einer verheiratheten Heldin, die ihr Abenteuer außerhalb des ehelichen Kreises suchte. Dies Thema wurde jetzt Mode; es galt der Demi-Monde in der Ehe selbst zu schildern. Am weitesten ging hierin Augier in seinem schon besprochenen Stück „Les pauvres lionnes“, in welchem die nackteste Prostitution in der Ehe, der Ehebruch für Geld und Putz, das

Thema bildete. Andere Varianten dieses Themas behandelte Mario Uchard, geboren zu Paris 1824, Gatte von Madeleine Brohan, in mehrern Dramen, welche nicht nur dadurch Aufsehen erregten, daß sie am Théâtre français gegeben wurden, das sich bisher von jeder Berührung mit den Demi-Monde-Dramen fern gehalten hatte, sondern noch mehr dadurch, daß der Stoff dieser Dramen Coulissen- und Familiengeheimnisse in der indiscretesten Weise ans Licht zog und der Autor seine persönlichsten Beziehungen und Erlebnisse den Prosceniumslampen preisgab. „La Fiammina" kam am 12. März 1857 am Théâtre français zur Aufführung. Die Heldin des Stücks ist eine dramatische Künstlerin, die ihren Gatten verläßt, in der Welt umherabenteuert, mit einem englischen Lord zurückkehrt und durch diese Rückkehr den Gatten und den Sohn compromittirt, welcher durch den Ruf der Mutter eine Ehe, die er eingehen will, rückgängig werden sieht. Der Sohn will sich für die Ehre der Mutter schlagen — Fiammina sieht das Unheil ein, das sie in der Welt anrichtet, und beschließt, sich in Einsamkeit zu begraben. Dieser Entschluß weckt in dem Sohn noch einmal Accente der Kindesliebe und ruft damit einen rührenden Abschluß hervor. Gleichwol ist die ganze Situation, in welche uns das Stück versetzt, peinlich und unnatürlich; ein Sohn, der sich seiner Mutter schämen muß, ist in einer Lage, die weder tragisch noch komisch, noch rührend, sondern unangenehm und widerlich ist.

Die französischen Autoren lieben eine Art dramatischer Combinations- und Variationsrechnung, indem sie dieselben gegebenen Elemente umstellen und in neue Verbindungen bringen. Mario Uchard ist der schlagendste Beweis hierfür. Seine drei Stücke sind nur Umstellungen desselben Ansatzes, und sein nicht reiches Talent erschöpfte sich mit diesem Experiment. Der „Fiammina" folgte „Le retour du Mari" (1858), ein Stück, das ebenfalls am Théâtre français zur Aufführung kam. Wie dort die Gattin, kehrt hier der Gatte nach zehn-

jähriger Abwesenheit aus Amerika zurück. Die Ehen Uchard's sündigen alle gegen den Lenau'schen Vers:

> Nie soll weiter sich ins Land
> Lieb' von Liebe wagen,
> Als man blühend in der Hand
> Kann die Rose tragen.

Die Motivirung in dem zweiten Stück ist noch verzwickter als in „Fiammina". Denn die Handlung bedarf einer langen novellistischen Exposition. Erstens hatte der zurückkehrende Gatte eine Tochter, die er von den Antillen mitbringt als die Frucht einer creolischen Jugendsünde; es muß uns demnach auseinandergesetzt werden, warum der Baron die Creolin geliebt und doch nachher seine Frau geheirathet hat. Wenn wir glücklich genug sind, dies einzusehen, fragen wir weiter, warum der Baron seine Frau zehn Jahre lang verlassen hat? Der Baron hat sein Vermögen in den Colonien; während er sich dort aufhielt, verlor er dasselbe. Ruinirt hätte er nur von dem Vermögen seiner Frau leben können, seine Rückkehr schien ihm gerade durch sein Unglück angerathen. Dazu war er zu stolz; er blieb, um durch eifrige Arbeit als Colonist wieder seine Vermögensverhältnisse in Schwung zu bringen. Dann erst kehrt er zurück und findet seine Frau, unter der Obhut eines Onkels, eines Marquis, eines frivolen Vollbluts des ancien régime, und verliebt in einen jungen Diplomaten Graf Gontran. Doch ist diese Liebe unschuldig genug; denn die Liebenden warten auf den Tod des Marquis oder auf die Scheidung der Ehe. Dem jungen Grafen wird indeß das Verhältniß mit Recht langweilig; er benutzt die Muße, die ihm eine Sendung nach Wien gönnt, sich in ein hübsches junges Mädchen zu verlieben. Er macht der Baronin kein Hehl daraus, um so weniger, als jetzt ihr Gatte zurückgekehrt ist, und diese resignirt. So weit sind wir am Ende des ersten Acts; das heißt, das Stück ist eigentlich zu Ende. Um es noch durch drei

Acte hindurchzuführen, bedarf es einer neuen Verwickelung; das Mädchen, welches Graf Gontran liebt, ist die Tochter des Barons, und diese Tochter hat die Baronin zu sich ins Haus genommen. Nun entbrennt die Eifersucht der Mutter von neuem! Der Autor führt uns in eine unerquickliche Situation ein — eine Stiefmutter, die auf ihre Tochter eifersüchtig ist, und eine Tochter, welche die Mutter erräth, ihre Liebesbriefe auffängt, um sie vor dem Vater zu schützen. Dieser Edelmuth soll eine rührende Wirkung ausüben! Die Baronin bringt es zu einem Eclat, indem sie zu dem Grafen Gontran ins Haus eilt, doch wird das noch alles rechtzeitig vereitelt, und die Lösung am Schluß des letzten Actes ist dieselbe, die schon am Schluß des ersten Acts gegeben war. Alle diese Verhältnisse stehen auf der Spitze, man begreift weder eine Ehe wie die des Barons und der Baronin, die eigentlich nur durch allerhöchsten Willen der Bourbons nach fast chinesischer Weise zusammengelöthet wird, noch eine Liebe, wie die Gontran's zur Baronin. Es sind alles halbe Verhältnisse, matte Limonade, verzwickte Combinationen!

Das dritte Drama von Mario Uchard: „La seconde jeunesse" (1859), behandelt wiederum eine andere Variante, die an das Thema des Dumas'schen „Père prodigue" erinnert, nur daß hier nicht der Sohn für den leichtsinnigen Vater, sondern der Schwiegersohn für den leichtsinnigen Schwiegervater sorgt, und daß dieser Schwiegersohn selbst ein solider Ehemann ist. Der achtundvierzigjährige Monsieur de Lirmay ruinirt sich für ein Fräulein René de Naveuil, die früher in seiner Familie war und der er jetzt als femme entretenue sein ganzes Vermögen opfert. Der Schwiegersohn sucht im Interesse der Familie dies Verhältniß zu lösen. Ein Vetter von René, Julien, der seine Cousine liebt, kommt von Algier zurück, findet sie in der bedenklichen Situation, macht sich Vorwürfe, daß er sie schutzlos zurückgelassen, stellt ihren Verführer zu Rede und faßt schließlich den heroischen Entschluß, René zu heirathen,

wie Armand die „Camelliendame“. Der achtundvierzigjährige Jüngling kehrt zu seiner liebenden und nachsichtigen Ehegattin zurück.

Die drei Uchard'schen Dramen haben das Gemeinsame, daß Leichtsinn, Fehler und Vergehen bei den Aeltern, Tugend, sittliche Scham und Energie bei den Kindern zu suchen sind. Für die daraus erwachsenden peinlichen und verletzenden Situationen gibt es nur die eine Rechtfertigung, daß der Autor uns durch diese Fassung des Problems eine bessere Zukunft in Aussicht stellt, denn, wie Heinrich Laube sagt, „der Jugend gehört die Zukunft“.

In dem „Ami des femmes“ des jüngern Dumas findet sich ein leiser Ansatz zu einer Situation, die in einem erfolgreichern Stücke später dramatisch ausgebeutet wurde. Die platonische Ehefrau sucht sich einen gleichgesinnten Hausfreund, der aber alsbald anfängt, sie tyrannisch zu behandeln. Streichen wir den Platonismus in diesem Verhältniß und lassen wir die tyrannische Behandlung durch lange Jahre hindurchgehen, so haben wir das Thema eines vielbesprochenen Stücks: „Le supplice d'une femme“, welches 1865 am Théâtre français zur Aufführung kam. Alvarez, ein spanischer Millionär, macht das bankrotte Glücksschiff eines Kaufmanns Dumont wieder flott, indem er als sein Associé eintritt. Dumont weiß nicht, mit welchem Preise er seine kaufmännische Ehrenrettung bezahlt. Seine Frau Mathilde ist die Geliebte von Alvarez; seine Tochter Jeanne ist das Kind dieses „Associé“, der Dumont's Ehe zu einer societas leonina macht und den Löwenantheil für sich erhält. Er ist auch ein grimmer Leu, dieser Alvarez; denn er tyrannisirt seine Geliebte in einer Weise, wie es kein Ehemann seiner Frau gegenüber wagen würde. Er droht ihr mit öffentlicher Infamie, mit dem Verrath des sie entehrenden Geheimnisses, wenn sie nicht allen seinen Wünschen gehorcht; er ist eifersüchtig auf ihren Gatten, den sie nach ihrer Verirrung wieder liebt, aber nicht lieben darf. So

will es Alvarez, ihr Herr und Gebieter. Dies Verhältniß dauert bereits 10 Jahre und könnte mit Grazie in infinitum fortdauern, wenn es nicht einer Krisis bedürfte, um die Situation in Fluß zu bringen und ein Drama möglich zu machen. Diese Krisis wird in nicht allzu geschickter Weise durch ein plauderndes Kammermädchen herbeigeführt. Das langjährige Verhältniß droht nun ans Licht zu kommen. Alvarez will die Geliebte entführen — diese zieht ein offenes Geständniß vor, das unter solchen Umständen als durch die Nothwendigkeit erzwungen, kaum als ein reuiges betrachtet werden kann. Der edle Gatte verurtheilt den Freund und die Gattin zur „Undankbarkeit", zur infamirendsten Strafe. Er verlangt, daß Alvarez auf gerichtlichem Wege seine Kapitalien zurückfordere und zwar in einer Weise, die den Gatten ruiniren muß; er verlangt, daß seine Frau zu den Aeltern zurückkehre, nachdem sie ihre Mitgift zurückgefordert und ihm geschrieben habe, es gebreche ihr an Muth, das voraussichtliche Elend zu tragen. Nur das Kind des Ehebruchs behält er bei sich, weil er der einzige von den dreien sei, der es zu einem rechtschaffenen Weibe erziehen könne.

Mit Recht leitet Saint-René Taillandier eine Kritik dieses Dramas in der „Revue des deux Mondes" in folgender Weise ein: „Wenn man sich einen Begriff davon machen will, was die theatralische Illusion, die Keckheit der Situationen, die Geschicklichkeit in der dramatischen Technik, besonders die Einsicht und Leidenschaft der Darsteller vermögen, so genügt hierzu eine Prüfung dieses Stücks. Es ist ein dramatisches Gemälde, in welchem die Unmöglichkeiten sich häufen, die Widersprüche fortwährend aufeinanderstoßen und die Charaktere falsch sind. Gleichwol ist die Geschicklichkeit der Hände, die das alles geformt haben, und die Kunst der Darsteller so groß, daß dies unannehmbare Werk euch ergreift und fesselt und daß dies Gewebe von Widersprüchen als ein Wunder der Logik erscheint. Es ist daher wol auch ein Wunderwerk

theatralischer Poesie, wenn es wahr ist, daß ihre Aufgabe darin besteht, ihre Richter aus der Fassung zu bringen und die Herzen hinzureißen? O nein, sprechen wir das Wort «Poesie» nicht aus, die wahre Poesie, die dauernde Erfindung braucht andere Siege als diesen, mehr als eine Augentäuschung, eine Ueberraschung der Nerven." Wir haben in der That in diesem Stück wieder die Verkehrung der naturwahren Verhältnisse und den paradoxen Witz, der eben dadurch wirkt, daß er sie auf die Spitze stellt. Nur der Charakter des Gatten gibt der Handlung, namentlich ihrem Abschluß einigen Halt; denn dieser handelt nicht nur wie ein Mann von Ehre, sondern wie einer, der das Herz und den Kopf auf dem rechten Flecke hat.

Der ursprüngliche Verfasser dieses Stücks war kein anderer als Emile de Girardin (geb. 1801), der vielgewandte Journalist, dessen proteusartige Wandlungen so oft das Interesse der Zeitgenossen in Anspruch nahmen. In so vielen Sätteln gerecht wollte er die Erfolge, die er als Publicist davongetragen, auch auf der Bühne erringen. Doch die blondlockige Corinna Girardin's, Delphine Gay, welche des Theaters kundig war, stand ihm nicht mehr zur Seite. So wurde denn das Stück nach der ersten Lesung von seiten des Comité des Théâtre français nur angenommen unter der Bedingung bühnengerechter Umarbeitung. Hierzu fand sich der jüngere Alexandre Dumas bereit, dessen eiserner Schritt und unerbittliche Consequenz, sowie ausnehmende Bühnengewandtheit in „Le supplice d'une femme" unverkennbar sind. Girardin behauptete nun freilich in der Vorrede des gedruckten Stücks, seine ideale Conception sei von seinem Mitarbeiter in crassen Realismus verkehrt, seine Heldin Mathilde, die sich nur anklagt, nicht entschuldigt, zu einer gemeinen Frau gemacht worden; er selber habe drei edle Charaktere gezeichnet, die sich in einer unentwirrbaren Situation befänden. Offenbar hat indeß die Consequenz des jüngern Dumas mit der dramatischen Art

den Urwald gelichtet, in welchem sich die idealen Gestalten Girardin's bewegten. Noch in demselben Jahre machte die alleinstehende Muse des Journalisten in „Les deux soeurs" ein glänzendes Fiasco und bewies damit, daß Geist, welchen doch niemand dem Herausgeber der „Presse" und „Liberté", dem glänzenden Publicisten, absprechen darf, nicht genügt, um ein wirksames Bühnendrama zu schaffen, sondern daß die dramatische Mache dafür eine unerläßliche Bedingung ist. In „Les deux soeurs" stellte Girardin eine treue und eine ungetreue Schwester nebeneinander. Neben der Ungewandtheit der Technik brachte das Stück eine Tirade gegen das Duell zu Fall. Girardin, der in seiner Jugend den Redacteur des „National", den talent- und gesinnungsvollen Armand Carrel erschossen, hat gewiß ein Recht, gegen die Unsitte des Duells zu eifern, die namentlich unter den französischen Journalisten grassirt. In Wahrheit war dies schon in „Le supplice d'une femme" geschehen; Dumont sucht eine andere Sühne als in einem Duell mit Alvarez; doch trat dies dort an geeigneter Stelle hervor und wirkte im Munde eines Ehrenmannes. In dem neuen Stück beging Girardin den Fehler, die Predigt gegen das Duell einem erbärmlichen Charakter in den Mund zu legen.

Gleichen Miserfolg, wie „Les deux soeurs" hatte 1865 ein anderes Demi-Monde-Stück: „Henriette Maréchal", dessen Inhalt eine banale Ehebruchsgeschichte und die Eifersucht zwischen Mutter und Tochter bildet. Abenteuer auf dem Opernball leiten die Handlung ein; ein Pistolenschuß des Vaters, der die Tochter aus Versehen tödtet, gibt ihr einen traurigen Abschluß.

Edouard Plouvier (geb. 1821), dem Arbeiterstande angehörig, der mit seinem zweiactigen Lustspiel „Une indiscrétion" einen erwähnenswerthen Erfolg hatte, schrieb ebenfalls ein Demi-Monde-Drama: „Madame Aubert" (1865), dessen Heldin eine Art von Camelliendame ist. Das Stück war gegen

die Heuchelei der geheimen Sünder gerichtet, die den Stein auf die leichtfertigen Damen werfen, während sie selbst ihnen huldigen, wo es von der Welt unbemerkt geschehen kann. Während dieses Stück durch eine gewisse Verklärung des Hetärenthums an die Dumas'schen Dramen erinnerte, war „Heloise Paranquet" von Dumartin (1866) nach der Schablone der Uchard'schen Stücke gedichtet. Auch hier war es die leichtsinnige Mutter einer wohlerzogenen Tochter, welche plötzlich zurückkehrte und ihre mütterlichen Ansprüche geltend machte, zuletzt aber wie die Fiammina mit einer Entsagung aus mütterlicher Liebe von der Bühne abtritt. Das Stück von Dumartin gehörte ganz in das larmoyante Genre, während das von Plouvier eine scharfe satirische Ader verrieth.

So sehen wir die üppige Pflanze des Demi-Monde-Dramas in allen möglichen Varietäten und Spielarten gezogen, eine dramaturgische Gartenzucht, deren Grundbedingung freilich der schlammige Boden der pariser Gesellschaft ist.

Wenden wir jetzt unsere Blicke dem satirischen Sittengemälde der Bühne zu.

Unter den Stücken der Classiker und Romantiker, Ponsard's und Augier's, Laya's und Doucet's, Feuillet's und der George Sand, findet sich eine nicht geringe Zahl, welche unter diese Kategorie paßt; ja die Demi-Monde-Dramatik gehört fast ganz in dieselbe. Wir haben es hier also mit einer Supplementarrubrik zu thun, die indeß doch ein selbständiges Streben zur Schau trägt, das Streben, die Komik der Bühne von den Ueberlieferungen der comédie larmoyante zu emancipiren, das Lustspiel gleichsam auf seine eigenen Füße zu stellen. Der Dichter, welcher diese Richtung und diesen Kampf am lebhaftesten in seinen Werken ausprägt, ist der jüngste der mit dem Bühnenlorber gekrönten Autoren Frankreichs und theilt bisjetzt keineswegs mit Augier, Doucet, Feuillet die Ehren der Aka-

demie; nicht einmal das Théâtre français öffnet ihm seine Pforten; gleichwol ist er in Deutschland der bekannteste und beliebteste der neuen französischen Dramatiker; es ist Victorien Sardou, der aus den Tantièmen des Gymnase und Vaudeville sich nach fünf Jahren ein Schloß in Marly erbaut hat. Seine Lebensverhältnisse bieten viel des Interessanten, da Sardou sich durch eigene Energie und zwar nach eclatantem Misgeschick zu der Bedeutung emporgearbeitet hat, die er unleugbar für das Drama dieser Zeitepoche besitzt. Victorien Sardou ist 1831 zu Paris geboren, studirte anfangs Medicin, nachher Geschichte und suchte sich durch Stundengeben und Journalartikel seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Sein erster dramatischer Versuch: „La taverne des étudiants“, fiel 1854 am Odéon vollständig durch. Doch ließ sich Sardou, der sich inzwischen auch mit spiritistischen Studien beschäftigte und als Medium von den Gleichgesinnten geschätzt wird, durch diesen Miserfolg nicht abschrecken; eine Reihe von kleinern Stücken für das Théâtre Déjazet: „Candide“, „Les premières armes de Figaro“ und andere fanden eine nicht entmuthigende Aufnahme; den ersten durchschlagenden Erfolg errangen „Les pattes de mouche“ (1861) am Gymnase. Seitdem folgten abwechselnd am Gymnase und Vaudeville: „Piccolino“ (1861), „Nos intimes“ (1861), „La perle noire“ (1862), „Les ganaches“ (1862), „Les diables noires“ (1863); die Féerie „Don Quixote“ (1864), „Les vieux garçons“ (1865), „La famille Benoiton“ (1865), „Nos bons villageois“ (1866), „Maison neuve“ (1866). Das Lustspiel „Papillonne“, das einzige, das am Théâtre français zur Aufführung kam, erlitt dort vollkommen Schiffbruch (1862). Die Urtheile über Sardou gehen weit auseinander; die vornehme Kritik der Revuen behandelt ihn als einen nicht ebenbürtigen Schriftsteller; die Theaterblätter vergöttern ihn. Uns scheint, daß bisher nicht der Punkt getroffen wurde, welcher der Quellpunkt für die Eigenthümlichkeit dieses Autors ist. Sardou hat von allen

neuen französischen Dramatikern die größte Begabung für das echte Lustspiel, aber sein scharfes satirisches Talent liegt fortwährend mit den Anforderungen der comédie larmoyante im Streit. Der für ein französisches Publikum unerläßliche Beisatz des Rührenden liegt nicht in seiner Sphäre. Er ist ein Meister in der Schilderung der Lächerlichkeiten; als englischer und deutscher Dramatiker würde er sich dieser Meisterschaft mit Behagen hingeben können, als französischer muß er auf die Schnupftücher des Publikums Rücksicht nehmen. Indem er eine ernstere, auf das Gemüth wirkende Handlung in seine satirischen Erfindungen hineinbaut, eine Handlung, die ihm selbst wenig sympathisch ist, erhalten seine Stücke den Charakter des Zusammengestückelten; es fehlt seinen Compositionen die Einheit, nicht blos die Einheit der Handlung, wie die französischen Kritiker ihm mit Leidenschaft vorwerfen, sondern was noch weit schlimmer ist, die Einheit der Stimmung.

Hierin sind Augier, Dumas, Feuillet glücklicher; sie gehen in erster Linie auf psychologische Analyse aus, welche für Ernst und Scherz ein gleichmäßigeres Element bietet; Sardou mit seinen satirischen Intentionen stößt auf sprödern Widerstand, wo seine Handlung eine ernste Wendung zu nehmen genöthigt ist. Es war gewiß ein glücklicher Griff von Sardou gewesen, die „alten Junggesellen" in ihrer Lächerlichkeit zu geiseln; er hat sich durch diese Skizze ein Verdienst um die Gesellschaft erworben, welches Octavius Augustus, der Gesetzgeber der „Julia" und „Papia Poppaea", gewiß mit einem Sabinum oder Tusculum belohnt hätte. Doch in diese heitere Welt echter Komödie tritt nun ein ernster Conflict, eine Kampfscene zwischen Vater und Sohn, welche an das Hildebrandslied und den Kampf zwischen Hildebrand und Hadubrand erinnert. Der alte Mortimer, einer der galantesten Junggesellen des second empire, geräth in Streit mit Hrn. von Nantya, seinem eigenen Sohne, wie sich später bei dem rührenden Abschluß ergibt. Man wird hier in eine ganz abweichende

Stimmung versetzt. In „Nos bon villageois“ sind die Genrebilder der Banlieue vortrefflich; doch die Ehebruchs- und großmüthigen Diebstahlsscenen machen die ganze Jovialität zunichte und versetzen uns mit Einem Schlage in das crasseste Melodram, das mit den vorstädtischen Genrebildern gar nichts mehr gemein hat. In „Maison neuve“ wird der durch das neukaiserliche Paris und seine Prachtbauten hervorgerufene Ehrgeiz und den Ruin mit sich führende Luxus mit dem vollsten Rechte des zeitgemäßen Komödiendichters gegeiselt; doch die melodramatischen Opiats- und Entführungsscenen verderben auch hier die Stimmung. Ueberall bringt die comédie larmoyante als gebotene Form des neukaiserlichen Lustspiels den Satiriker aus dem Concept.

In dieser Hinsicht ist das beste der Sardou'schen Lustspiele „La famille Benoiton“, in welchem die Modethorheiten, die Putzsucht, der Luxus des pariser Familienlebens mit einer durch keine melodramatischen Knalleffecte verstörten satirischen Heiterkeit geschildert werden. Die unerläßliche Rührung ist so abgedämpft, daß die Einheit der Stimmung nicht darunter leidet. Die Fräulein Benoiton sind pariser Typen von großer Lebenswahrheit und die Mama Benoiton, die niemals zu Hause ist, das Musterbild einer fashionablen Mutter und Hausfrau. Auch in „Nos intimes“ überwiegt die satirische Zeichnung der Hausfreunde, denen gegenüber nur die erstaunliche Toleranz unwahrscheinlich ist, mit der sie geduldet werden. In „Les ganaches“ wollte Sardou die These beweisen, man müsse der Mann seiner Zeit sein, indem die Anhänger der Restauration und der Republik lächerlich gemacht werden und der Mann des Zeitgeistes, der Ingenieur der Eisenbahnen und Neubauten in voller Gloire erscheint. Prevost-Paradol hat deshalb die Anklage des Imperialismus gegen Sardou erhoben. Wenn übrigens die Kritiker der „Revue des deux Mondes“ diesen Autor für einen Vertreter des Eklekticismus erklären, der das Vaudeville, die Komödie von Beaumarchais

und die realistische Komödie in Eins zu verschmelzen suche, so drücken sie damit nur das Gefühl des Unbehagens über eine neue Gattung aus, welche nach unserer Ansicht dem echten Lustspiel näher steht als die comédie larmoyante des Théâtre français. Hier ertrug man freilich „La Papillonne“ nicht, weil man die unbefangene Heiterkeit und den übermüthigen Scherz für ein Monopol der Vorstadtbühnen hält. Sardou besitzt eine fast krankhafte Beweglichkeit des Dialogs, der sich in einzelnen Stücken, wie in der „Famille Benoiton“, fast in lauter Atome auflöst, in lauter Sprühfunken eines Feuerwerks des Esprit. In derselben unruhigen hin- und herflackernden Beleuchtung stehen seine Gruppen; er liebt es, von der komischen Gattung, die er illustriren will, immer eine beträchtliche Zahl von Exemplaren in die Welt zu setzen. Dadurch wird die Verknüpfung der Handlung immer etwas locker; sie löst sich oft in ein im Drama unerlaubtes Nebeneinander auf. Ferner sprengt er den Rahmen der vornehmen Komödie durch seine Vorliebe für das Tableau. Solche pittoresken Tableaux finden sich in seinem Künstlerdrama „Piccolino“, ähnlich wie phantastische im Stil der Doré'schen Illustrationen in dem Feenstück „Don Quixote“, genrebildliche im Teniers'schen Stil in „Nos bon villageois“. Seine Stücke repräsentiren den Einbruch der Massen in das geschlossene Heiligthum der akademischen Kunst. Früher, wie in „La perle noire“, ein Stück, das an Rossini's „Diebische Elster“ erinnert, liebte er das Wunderbare, den von außen eingreifenden Effect; man konnte glauben, er wolle seine Eigenschaften als Medium für die Bühne dienstbar machen. Die Kritik wirft ihm das Plagiat dramatischer Motive vor; in der That nimmt er dieselben, wo er sie findet. Bei allem Mangel an künstlerischer Beschränkung ist Sardou doch das hervorragendste Talent unter den neuern französischen Lustspieldichtern. Die deutsche Kritik muß ihm einräumen, daß er dem echten Lustspiel näher kommt als seine akademischen Collegen.

Ein ähnlicher Sittenmaler ist Théodore Barrière. Sein erfolgreichstes Sittenlustspiel waren „Les faux-bonhommes" (1855), die er mit Adrien Decourcelles (geb. 1824) verfaßte, und denen mit geringerm Erfolg „Les fausses bonnes-femmes" (1857) folgten. Ein anderes Sittengemälde, das eine Nachdichtung von Moore's und Saurin's „Beverley" ist, entwarf er in „Le démon du jeu" (1863). Barrière hat eine lebendige Ader des Humors, seine Intentionen sind gut; doch die Ausführung ist oft trivial, die Komik chargirt; er verliert sich schon mehr in der Masse der Bühnenfabrikanten, aus der noch einige bemooste Häupter, wie Erneste Legouvé (geb. 1807), ein feiner Beobachter und lebendiger Schilderer, der Mitarbeiter Scribe's und Mitverfasser der „Adrienne Lecouvreur" (1849), „Bataille des dames" (1851), „Les contes de la reine de Navarre" (1853), und Auguste Anicet-Bourgeois (geb. 1806) hervorragen, welcher letztere der Matador der sogenannten „Charpentiers" ist, ein Meister im kühnen Aufbau des dramatischen Zimmerwerks und effectvoller Beleuchtungen, der nicht blos in der Boulevardsdramatik, sondern auch auf dem Gebiete des Sittenlustspiels manche beachtenswerthe Arbeit lieferte. Auch Delphine Gay (1804—55), die geistreiche und liebenswürdige Gattin Emile de Girardin's, deren Trauerspiele sowie einige feinere Lustspiele, wie „Les journalistes", noch in eine frühere Epoche fallen, gehört mit zweien ihrer besten Stücke: „Lady Tartuffe" (1853) und „La joie fait peur" (1854), noch dem second empire an. Das erste ist in Deutschland eingebürgert, ebenso einige Stücke von Henri Meilhac, wie „Der Gesandtschaftsattaché". Meilhac besitzt im Gegensatz zu Sardou zwar kein brillantes Talent, aber sorgsamen Fleiß, der alle Nuancen mühsam ausarbeitet; seine Stücke: „La vertu de Celimène", „L'autographe et la sarabande", „Le petit-fils de Mascarille", erinnern an Pastellgemälde. Noch erwähnen wir Erneste Serret (geb. 1821), der für seine Lustspiele: „Les parents de ma femme"

(1849) und „Que dira le monde?“ (1854), die Preise erhielt, welche für die den Sitten nützlichsten Stücke ausgesetzt sind; Lambert-Thiboust (geb. 1826), Mitverfasser der „Filles de marbre“ und etwa 50 anderer meist erfolgreicher Bühnenstücke, den Publicisten Edouard About („Un mariage de Paris“, 1861), Aeglic Langlé („Un voeux de rien“, ein Lustspiel, dessen Held der lebendig gezeichnete Sheridan ist) u. a.

Wir betreten jetzt ein breites Gebiet der französischen Dramatik, auf welchem indeß die Individualität der Schriftsteller fast gleichgültig wird und nur noch die Gattungen selbst ins Auge zu fassen sind. Wir haben es hier mit einer massenhaften Production zu thun, deren handwerksmäßiger Betrieb auch durch die Mitarbeiterschaften signalisirt wird, eine Mode, welcher zwar auch die bessern Schriftsteller hin und wieder folgen, die aber hier bei den Volksstücken zur ausschließlich herrschenden wird. Wenn dieselbe in Deutschland nur höchst ausnahmsweise zur Geltung kommt, so liegt dies nicht blos an der größern Werthschätzung dichterischer Begabung und Production, mit der es doch in gewissen Kreisen nicht so ernst gemeint ist; es fehlen dazu auch einige Voraussetzungen, welche die französische Literatur, auch die dramatische, vor der deutschen voraushat, und zwar vor allem die gleichmäßige Durchbildung des Stils und der Technik. In Deutschland, wo jeder seinen Buffon in der Brust trägt und in dem stolzen Bewußtsein, daß der Stil der Mensch ist, seinen eigenen Stil auf das eckigste und kantigste ausbildet, würden die stilistischen Studien zweier Autoren, die ein Drama gemeinsam ausführen, nebeneinander herfluten wie zwei Ströme, deren Wasser sich nicht vermischt. In der Regel entwirft daher in Deutschland der eine Autor das Stück, während der andere es ausführt, weil eine gemeinsame Ausführung wegen der mangelnden Gleichmäßigkeit des Stils auch in den niedern Gattungen unmöglich erscheint.

Auch für die bühnengemäße Technik gibt es bei uns kaum ein festes Gesetz; zwei Autoren werden, wenn sie zusammen arbeiten, auch in Bezug hierauf von verschiedenen Gesichtspunkten ausgehen, der eine vielleicht einer strengern, der andere einer laxern Praxis folgen wollen, während in Frankreich über diese Cardinalpunkte des dramatischen Schaffens kein Zwiespalt besteht. Dafür respectirt man in Frankreich auch gewissenhafter das Eigenthum an den sogenannten „Ideen", die nicht im Sinne Hegel's aufzufassen sind, sondern im Sinne des Buches „Le Grand" von Heinrich Heine, wo ein Schneider dieselben in seinen Röcken verkörpert, wir meinen „Ideen" als Einfälle und Projecte dichterischer Erfindung, die in Deutschland fast vogelfrei sind und als res nullius betrachtet werden. In Frankreich berechtigt eine glückliche Combination dramatisch-wirksamer Begebnisse, wenn sie auch nur mündlich ausgesprochen wird, zur Mitarbeiterschaft und zu den „Tantièmen". In Deutschland legt man den Nachdruck auf die dichterische Behandlungsweise und man nimmt die Stoffe, wo man sie findet; in Frankreich betont man Stoff und Erfindung, weil sich nur hierin die Originalität aussprechen kann, indem Stil und Technik ein ununterscheidbares Gemeingut der schriftstellerischen Praxis sind. Wenn daher ein Drama nach einem Roman geschrieben wird, so tritt der Romanschriftsteller, welcher Stoff und Erfindung hergibt, neben dem Dramatiker als Mitarbeiter auf.

Das große Volksstück, Schau- und Spectakelstück, welches auf der Bühne mit Massen operirt, den Decorationsluxus im weitesten Sinne in Anwendung bringt und den freien Wechsel der altenglischen Dramatik, gegenüber den engen Einheiten des Théâtre français und der andern Bühnen des Conversationsstücks, in den zahlreichen „Tableaux" widerspiegelt, welche unsern Verwandlungen nach Einführung des verderblichen Zwischenvorhangs entsprechen, umfaßt zwar alles, was zwischen Himmel und Erde vorgeht, selbst diejenigen Dinge, von

denen unsere Schulweisheit sich nichts träumen läßt; dennoch heben sich einige Arten desselben schärfer hervor, vor allem das militärische Spectakelstück, dann das criminalistische und die Féerie, die große Zauberposse.

Das militärische Spectakelstück ist das echte Kind des second empire, dessen Glorie die Verherrlichung durch circenses bedarf, da der militärische Ruhm keineswegs so in dem nationalen aufgeht, wie dies in den Zeiten des ersten Kaiserreichs der Fall war. Es gibt militärische Großthaten, zu denen ein großer Theil der Nation schel sieht; die Eroberung bei Puebla hat so wenig die nationalen Sympathien wie der Triumph des Chassepotgewehrs bei Mentana. Dergleichen muß dem Volke vor Augen gestellt werden, damit es durch die unmittelbare Anschauung des französischen Heldenmuths Enthusiasmus gewinnt auch für die zweifelhafte Sache, für die er kämpft. Es ist daher kein Zufall, daß der Verfasser des „Lebens Cäsar's“ sich selbst mit der Lektüre und Revision der in seiner Nähe geschaffenen Spectakelstücke beschäftigt. Diese Stücke verdienen das Visum des kaiserlichen Cabinets, denn sie entsprechen den Intentionen seiner Politik. Es ist nicht der Patriotismus, es ist der Imperialismus und Chauvinismus, der in ihnen zum Durchbruch kommt.

Der eigentliche Schöpfer der Gattung ist Alexandre Dumas père, dessen unruhige Phantasie in Roman und Drama stets die gleiche Vorliebe für große, sich rasch ablösende Tableaux bewährte. Er hat schon das Leben des großen Napoleon in einer Reihe dramatischer Gemälde auf die Bühne gebracht; man sieht in demselben Stück den Artilleriekapitän bei Toulon das Geschütz richten und den Kaiser aus dem brennenden Kreml entfliehen. Das Drama zerfällt in eine Reihe lebender Bilder. Das ist auch die Formel für alle diese neuen Spectakelstücke.

Trefflich hat Paul Lindau in seiner Schrift „Aus Paris“ die ganze Gattung charakterisirt; er spricht noch (1865) vom

Théâtre impérial de cirque, an dessen Stelle jetzt das Théâtre impérial du Châtelet und das Théâtre du prince impérial getreten sind; er nennt diese subventionirten Theater eine Schule der nationalen Beschränktheit. Ueber die der Zeitgeschichte entnommenen Stoffe haben wir schon bei der Schilderung des Théâtre du Châtelet berichtet. Die stereotyp wiederkehrenden Personen dieser Stücke sind nach Lindau folgende:

1) Ein junger Unteroffizier, der seine alte gebrechliche Mutter verlassen muß, um das Vaterland zu retten. Er wird auf dem Schlachtfelde decorirt und avancirt zum Kapitän.

2) Eine Zuavenmarketenderin, die mit aller Welt fröhliche Späße treibt, aber trotz des flatterhaften Scheins ein äußerst moralisches Frauenzimmer ist. Sie rettet die Fahne.

3) Ein Rekrut, Typus des pariser Gamin, muthig bis zur Waghalsigkeit, treu wie ein Pudel, aber dabei verschmitzt, frech, ein Ausbund, der die nöthigen Witze über das feindliche Heer reißt. Er steckt sich stets eine Cigarrette an der brennenden Lunte einer feindlichen Bombe an.

4) Ein alter Invalide, der die Sonne von Austerlitz gesehen und auf den, von den Pyramiden herab, 40 Jahrhunderte geschaut haben. Er hinkt auf dem Stelzfuß dem Adler nach, zeigt bei jeder Gelegenheit eine schwarzgerauchte Thonpfeife, die Napoleon am Abend vor der Schlacht von Waterloo berührt hat, küßt sie und bedauert die gute alte Zeit. Schließlich, nach dem Siege, sagt er stets ungefähr Folgendes: „Ich that euch unrecht, wackere Söhne Frankreichs. Wie die Alten sungen, so zwitschern auch die Jungen. Das Blut von Jena rieselt in euern Adern. Ihr habt's brav gemacht, Jungen, recht brav. Nun kann ich ruhig sterben. Gott segne den Kaiser, Gott segne Frankreich, Frankreich — mein — großes — Vaterland!" Er stirbt.

5) Der General der feindlichen Armee. Ein ausgezeichneter Mensch, der sein hartes Los, die lieben Franzosen bekämpfen zu müssen, auf das tiefste beklagt. Von Zeit zu

Zeit sagt er: „Es sind doch Hauptkerls, die Franzosen, das muß man ihnen lassen, die erste Nation in der Welt. Geschlagen haben sie sich wie die Löwen. Was soll man mit den Kerlen anfangen, überall kommen sie uns in die Quere. Ja, aber sie wissen auch, wofür sie kämpfen! Sie kämpfen für ein Princip (Bravo!), für eine große Idee (Bravo!), und ein allerhöchster Mund hat es ausgesprochen: Frankreich ist das einzige Volk, das für eine Idee Krieg führen kann. (Bravo! Bravo!) Wie soll unser gedungenes Soldatenheer der Begeisterung dieser durch die Fesseln eines erhabenen Gedankens geschlossenen Phalanx widerstehen? O wär' ich Franzose!"

6) 7) 8) Drei Adjutanten und Vertraute des Generals, heimliche Schurken. Der eine bestiehlt die Kriegskasse, der andere fällt beim ersten Kanonenschuß in Ohnmacht (allgemeine Heiterkeit), der dritte erschießt einen Kameraden meuchlings, weil er um einen Grad avanciren will. Schließlich wird der eine degradirt, der andere gefangen genommen, der dritte erschossen.

9) Des Generals Tochter, ein Engel.

10) Des Generals Bursche, der ein schreckliches Kauderwelsch zusammenspricht und je nachdem er Oesterreicher, Engländer oder Russe ist, den ganzen Tag lang Frauen prügelt, sich in Porter betrinkt oder Talglichter verzehrt.

Die Couplets in diesen Stücken werden von einem beliebigen Helden gesungen und müssen, wie Paul Lindau mittheilt, folgende stereotype Reime haben:

France,
laurier,
vaillance
guerrier.
gloire
succès
victoire
Français.

Das Couplet wird donnernd dacapo verlangt, die vor den patriotischen Reimen befindlichen Verse sind vollkommen gleichgültig, so gleichgültig, daß Darcier, ein bekannter Chansonnier, die Wette machte und gewann, er wolle das albernste Zeug, in die bewußten Reime gebracht, auf der Bühne vortragen, damit herausgerufen und zum Dacapo aufgefordert werden. Die Schlußverse lauteten aber wie folgt:

> De nos drapeaux c'est l'immortelle gloire
> Qu'ils sont bénis par d'immenses succès,
> Car un revers n'est pas une victoire
> Et les Français sont toujours des Français.

Zu deutsch: „Es ist der unsterbliche Ruhm unserer Fahnen, von unermeßlichen Siegen gesegnet zu sein, denn eine Niederlage ist kein Sieg und die Franzosen sind stets Franzosen." Und das wurde dacapo verlangt!

Die Handlung selbst führt mitten ins Schlachtenfeuer; die romantischen Motive, Liebe der Generalstochter u. s. f., sind durch das Register der Personen schon angedeutet.

Die Verfasser dieser militärischen Spectakelstücke sind natürlich Imperialisten de pur sang. Der Hauptfaiseur, Victor Séjour, geboren zu Paris 1816, hatte schon 1841 durch eine Ode: „Sur le retour de Napoléon", seine gutkaiserliche Gesinnung an den Tag gelegt und, nachdem er sich 1844 dem Theater zuwandte, mehrfach Gelegenheit gefunden, sie auch auf der Bühne zu bewähren. Séjour besitzt große Bühnengewandtheit, aber ebenso viel Affectirtheit. „La croix de ma mère" und „de mon père" und ähnliche Sentimentalitäten, so berechtigt sie in einzelnen Gedichten Victor Hugo's sein mögen, ermüden auf der Bühne, wenn sie zu einer larmoyanten Manier erstarren. Victor Séjour hat eine große Zahl von Spectakelstücken für die Porte Saint-Martin gedichtet, welche meistens auf Schaustellungen und Kunststücke der Bühnenmechanik berechnet sind: „Les noces vénitiennes"

(1856), „Le fils de la nuit“ (1857), mit dem Spottnamen als fils de l'ennui bezeichnet, in welchem ein berühmtes Fahrzeug vorkommt u. a. Neuerdings hatte er sich zum Zweck dieser militärisch-patriotischen Schaustücke mit einem Mann associirt, der dem Kaiser persönlich nahe stand, mit Jean François Constant Mocquard. Dieser, geboren zu Bordeaux den 11. November 1791, hatte schon im Jahre 1812 in kaiserlichen Diensten gestanden und den Posten als Gesandtschaftssecretär bei dem General Montholon bekleidet. Unter der Restauration gehörte er zur Oppositionspartei und zeichnete sich durch glänzende Plaidoyers für die souscription nationale und im Proceß der sergents de la Rochelle 1826 aus. Nach der Julirevolution war er eine Zeit lang Souspräfect. Seine Beziehungen zur Familie Napoleon's, auch zum Prinzen Louis, waren stets die lebhaftesten. Sobald die Februarrevolution seinem Prätendenten ein neues Terrain eröffnete, war Mocquard unter den ersten, die ihm seine Dienste anboten. Schon vor der Präsidentenwahl war er Secretär Louis Napoleon's; er wurde nachher Chef des kaiserlichen Cabinets und im Mai 1863 Senator. Bald darauf, am 10. December 1864, raffte ihn der Tod hinweg.

Auch Mocquard hatte wie der Kaiser seine classische Liebhaberei. Wie dieser mit Julius Cäsar, beschäftigte sich sein Cabinetschef mit Tacitus, von dem er eine neue Ausgabe veranstalten wollte. In seinen Mußestunden aber sorgte er mit seinem Freunde Séjour für die Circenses, deren Bedeutung er aus seinem Lieblingsschriftsteller kennen gelernt hatte. Beide zusammen schrieben einige Zeit- und Spectakelstücke: „Les massacres de Syrie“, „Les volontaires de 1814“ und ein gegen den Ultramontanismus gerichtetes Tendenzstück: „La tireuse des cartes.“ Von Mocquard gingen wahrscheinlich die Ideen aus, die Séjour, der in solchen Schaustücken glücklich, in ernsten Dramen, wie in dem für Lemaître geschriebenen und im Odéon zur Aufführung gebrachten „André Gerard“ weniger

erfolgreich war, mit dem Aufgebot des nöthigen scenischen Spectakels dann in die dramatische Form kleidete. Die nahen Beziehungen Mocquard's zum Kaiser gaben diesen Stücken ein gewisses politisches Relief, das um so mehr hervortrat, da sie brühwarm aus der Zeit herausgegriffen waren.

„Les massacres de Syrie" (1860) wurde anfangs von der Censur zurückgewiesen und dann dem Ministerium zur Berücksichtigung überwiesen, welches ebenfalls nicht die Verantwortung übernehmen wollte, sondern das Stück dem Kaiser übergab. Dieser modificirte und billigte dasselbe. Die Blutthaten der Drusen wurden zusammen mit lebendigen Kamelen inscenirt. Der Gesandte der Pforte protestirte nach der ersten Aufführung des Stücks, doch vergebens. Die „Volontaires de 1814" hatten trotz der glänzenden Tableaux, trotz der schönsten Anspielungen auf die Zeit, indem der träumende Napoleon in Elba einen andern Napoleon sieggekrönt auf dem Schlachtfelde von Solferino erblickt, keinen durchgreifenden Erfolg. Louis Ulbach kritisirte das Stück sehr scharf im Feuilleton des „Temps". Er nannte es eine plumpe Epopöe, tadelte selbst die Gestalt des Kaisers, die nicht der Mann von Erz sei, wie er in der Verehrung des Volks lebe, und wendet sich mit schärfster Rüge gegen eine Licenz des Dichters, der in seinem Chauvinismus so weit gehe, den Ludwigsritter von Gonault, der mit einer weißen Cocarde am Hut den Alliirten eine Petition wegen Wiedereinsetzung der Bourbons überreichte und den Napoleon deshalb wie seinen Herrn und Meister, den Herzog von Enghien, erschießen ließ, als einen Spion, Verschwörer und gemeinen Verräther darzustellen. Diese Art scenischer Geschichtschreibung charakterisirt das ganze Genre; es ist eine Geschichtsfälschung im Lakaiendienst der Machthaber.

Mehr ein Sensationsstück als ein Spectakelstück war das gegen den Ultramontanismus gerichtete Drama „Tireuse des cartes" (1859), in welchem die bekannte Mortara-Affaire dramatisirt wurde. Das Stück war eine Verherrlichung der

Toleranz und der unveräußerlichen Mutterrechte; die Jüdin, welche das in der Wiege geraubte Kind zurückfordert, hat begründeten Anspruch auf unsere Theilnahme; doch die melodramatische Effect- und Schaudermanier, in welcher die Autoren den Stoff behandeln, wirft das Stück von Haus aus zum alten Eisen der Boulevardsdramatik. Wenn es wahr ist, daß der Kaiser auch diesem Stück seine Approbation ertheilt hat, so ist damit seine Politik, welche dem Ultramontanismus mehrfach in so bedauerlicher Weise unter die Arme griff, schwer in Einklang zu bringen.

Der dritte im Bunde der militärischen Tableaufabrikanten, wie die beiden andern durch kaiserliche Gunst ausgezeichnet, ja, mit dem Offizierkreuz der Ehrenlegion decorirt, ist Adolphe Philippe Dennery oder d'Ennery, geboren den 17. Juni 1801 zu Paris, anfangs Schreiber bei einem Notar, später Maler und Journalist, bis er sich im Jahre 1831 der Bühne zuwendete und im Verein mit Charles Desnoyers sein erstes Stück: „Emile, le fils d'un pair de France", vom Stapel ließ. Seitdem ist er einer der unermüdlichsten Lieferanten für die Boulevardsbühnen; man findet die Spuren seiner frühern unsteten Carrière, durch die er in verschiedenen Sätteln gerecht wurde, in seinen Stücken wieder. Der Schreiber des Notars verräth sich in einer gewissen Geschicklichkeit, die dramatische Handlung wie einen Proceß actenmäßig zu instruiren, der Maler in dem Sinne für die großen Bühnentableaux, der Journalist in der Vorliebe für zeitgemäße Stoffe und Pointen. Auch mit dem Theater ist Dennery durch langjährige Praxis bekannt. Er war längere Zeit Director des Dumas'schen Théâtre historique und bestrebte sich nach dem Aufgeben dieser Stellung eine neue Bühne zu gründen: Théâtre du peuple et du prince impérial. Das große Schaustück ist seine ganz besondere Domäne, die er allein und in Gemeinschaft mit andern, wie Anicet-Bourgeois, Marc Fournier, Grangés, Clairville ausbeutet. Mit dem Säbel weiß er so gut zu rasseln wie

seine obenerwähnten Collegen. Sein Stück: „L'histoire d'un drapeau“ (1860), ist in vieler Hinsicht typisch für die Gattung und entspricht ganz dem Lindau'schen Schema. „La prise de Pékin“ (1861) verherrlichte die Erfolge, welche die große Nation im Reiche der Mitte davontrug. Mit Anicet-Bourgeois, der auch auf diesem Gebiete seine Erfindungsgabe und die unerschöpflichen Adern seiner Phantasie bewährt und im ganzen doch eine Stufe höher steht als die andern melodramatischen Fabrikherren, schrieb Dennery nicht nur einen „Caspar Hauser“, sondern auch einen „Maréchal Ney“, jedenfalls den am glücklichsten gewählten Stoff der imperialistischen Poesie, da um diesen Marschall und sein Geschick eine gewisse tragische Verklärung schwebt. Dennery ist auch der Mann der Stürme, Schiffbrüche und Erdbeben; „Le naufrage de La Pérouse“ (1859) und „Le tremblement de terre de la Martinique“ (1840) tragen seine Zeichen.

Auch auf dem Gebiete des Criminaldramas war er thätig, wie seine „Bohémiens de Paris“ (1842) und sein „Cartouche“ beweisen. Das criminalistische Schaustück hat ebenso sein bestimmtes Schema wie das militärische, ein Schema, welches seit „Robert Macaire“, dem großen Musterstück dieser Gattung, bis zu seinen letzten verunglückten Ausläufern im „Maior Trichmann“ feststeht und genau beobachtet wird. Die Helden sind keine gewöhnlichen Spitzbuben, sondern Gauner von fashionablen Manieren und bewundernswerther Klugheit und Energie. Nicht immer fallen sie der Criminaljustiz anheim; oft sterben sie einen ritterlichen Tod im Duell oder einem ähnlichen Rencontre. Etwas Demi-Monde oder irgendeine romantische Liebschaft spielt in der Regel mit herein; auch an einem volksthümlichen Vertreter des Galgenhumors fehlt es nicht. Indeß verbitten sich die Helden jeden Vergleich mit einem Karl Moor; sie haben eher Aehnlichkeit mit einem Fra Diavolo.

Die Romantik dieses Criminaldramas ist in neuerer Zeit

durch den Reiz der „Féeries“, die man mit unsern deutschen Zauberpossen vergleichen kann, in den Hintergrund gedrängt worden. Die neufranzösischen Feenstücke sind im ganzen von jungem Datum und hervorgegangen aus den Revues, die man in den ersten 14 Tagen jedes neuen Jahres zu spielen pflegte und die eine Art phantastischer Rückschau auf das vorausgehende Jahr waren. Ihr Charakter war anfangs sehr kindlich, vorzüglich auf die Schüler berechnet, deren Neujahrsferien durch derartige Productionen erheitert wurden; auch waren es nur die Bühnen der Boulevards, an denen sie zur Aufführung kamen, während jetzt auch das Vaudeville- und Variétéstheater von diesen Feenstücken überflutet werden. Die Handlung selbst ist in ihnen ziemlich gleichgültig, oft grotesk, burlesk und dabei humor- und witzlos; sie gibt nur die Unterlage für mechanische Sceneneffecte, brillante Massengruppirungen in sonnenheller und doch magischer Beleuchtung durch die verschiedenen neuen Leuchtstoffe, wie sie Chemie und Physik entdeckt hat, und für den Cultus des „nackten Weibes“, in welchem Louis Veuillot den Mittelpunkt des ganzen pariser Theaterlebens erblickt, ein Cultus, der nicht wie in der Französischen Revolution eine einzelne Göttin auf den Altar stellt, sondern gleich das ganze Geschlecht en masse der Verehrung preisgibt.

Diese Stücke, wie „La biche au bois“, haben auch nach Deutschland ihren Weg gefunden, wie alle pariser Moden, und erfüllen die Volksbühnen der Residenzen mit ihren plastischen Gruppirungen und scenischen Effecten. Die Nichtigkeit des Inhalts tritt grell zu Tage und die Mahnung, die in ihnen liegt, die Vorliebe der Zeit für die Entwickelung der glänzendsten Bühnenmittel durch phantasievolle Erfindungen von geistigem Gehalt zu adeln, scheint von den deutschen Autoren noch immer überhört zu werden. Keine „Féerien“ ohne Gruppen nackter Frauen! Ueber das Costüm dieser modernen Feen schreibt Hans Wachenhusen in seinen „Weltausstellungsbildern“

von 1867: „Es besteht aus Millionen von ganz kleinen kaum sichtbaren Maschen, die aufs künstlichste aneinandergewebt sind, in ihrer Zartheit mit dem Spinnengewebe wetteifern, couleur de chair gefärbt sind, sich so eng und geschmeidig um die runden Glieder schließen und von den Fabrikanten unter dem Namen Tricots auf den Markt gebracht werden. Ein gewisser kleiner Rest von Sittlichkeitsgefühl, vielleicht auch polizeiliche Vorurtheile gebieten es den Damen der pariser Theater, über diesen Tricots wenigstens noch irgendetwas zu tragen, was wie ein Bekleidungsstück aussieht, und dies besteht dann aus einem kurzen, schräg geschnittenen Atlasstückchen, das den Flügeldecken eines Käfers gleicht und von der Hüfte herab bis eben nur auf die Hüfte fällt. Ein Paar Atlasschuhe auf hohen und zierlichen Stelzen vollendet diese Bekleidung. Im Ballet wird auch dieser Ueberfluß nur als lästig betrachtet. Nur die ersten Tänzerinnen erscheinen noch in einer kurzen Gaze, die als sittliche Schäferwolke den Himmel bedeckt; das ganze Corps de ballet hingegen trägt nur einen kurzen Schurz ohne jede weitere Verhüllung, und so ist denn an diesen Damen nichts bedeckt als eben zwei bis drei Rippen, die von einem kurzen und graziösen Corset umgeben sind. Stellt man sich nun also vor, daß die Ober- und Unterfeen eines Ausstattungsstücks in einer mit Gold und Silber, Diamanten und Perlen gestickten kurzen Atlasflügeldecke erscheinen, daß einige hundert Nixen, Elfen, Genien und was sie sonst vorstellen, buchstäblich nur in Tricot gehüllt auf der Bühne umherwirken, daß das Ganze mit elektrischem Licht so klar und blendend beleuchtet ist, daß jede weibliche Contour zu ihrer Wirkung gelangt, so wird jeder, auch der Unerfahrenste begreifen, warum die pariser Theaterdirectoren darauf achten, daß das Talent ihrer Künstlerinnen mehr äußerlich sei."

Die Stoffe dieser Feenstücke sind aus den deutschen, französischen und arabischen Märchen und Sagen geschöpft, oft freie Erfindung der Phantasie, die nicht ohne Kühnheit und

gleichzeitig nicht ohne Geschmacklosigkeit mitten in das modernste Leben hinein märchenhafte Gestalten verpflanzt, bei denen es ja mehr auf Fleisch, Blut und Plastik als auf sagenhaften Zauber ankommt. So wird z. B. in den „Parisiens à Londres“ (1866) die englische Industrieausstellung auf die Scene gebracht und dabei mit einer Ausstellung von nackten Schönheiten illustrirt, die ihre Abkunft natürlich nur aus der Allegorie und dichterischen Erfindung herleiten. Allenfalls wird auch das Alte Testament benutzt, wenn es Gelegenheit zu scenisch wirksamen Tableaux im großen plastischen Stil gibt.

Der Hauptlieferant dieser Feenmärchen ist Louis François Clairville, geboren 1811 zu Lyon, Sohn eines Schauspielers, der eine Zeit lang Director des kleinen Luxembourg-Theaters war. Clairville war von Haus aus hinter den Coulissen zu Hause; er war das Factotum der Bühne, Controleur und Souffleur, jeune premier und noble père in Einer Person. Mit dem Jahre 1836 begann er als Dramatiker thätig zu sein, und zwar als Verfasser komischer Revuen, scenischer Zeitarabesken. Dabei war er ein Parodist, der sich nichts entgehen ließ, was der Augenblick brachte, dem Fiasco der Victor Hugo'schen „Burggrafen“ alsbald eine Parodie: „Les Hures graves“, nachschickte und später das Stichwort Proudhon's: „La propriété c'est le vol“, dramatisch illustrirte. Alle seine Dramen zeichnen sich durch eine gewisse Leichtigkeit, durch einen volksthümlichen Schalkshumor, durch kecke Zweideutigkeiten und durchsichtige Anspielungen, durch witzige Couplets aus. Seine Hauptmitarbeiter waren Dennery, Dartois, Dumanoir, Mélesville, Siraudin und Thibouft.

Auf dem von ihm vorzugsweise bebauten Gebiete der Feenposse debutirte er 1844 mit „Les sept châteaux du diable“. Diesen folgte 1845 eine Revue: „Les pommes de terre malades“. Eine andere Revue: „Les danses nationales de la France“ (1861), war eine Art Anthologie der Tanzkunst.

Mit Dennery zusammen schrieb er „Rothomago" (1862). Sein glücklichster Wurf war das während der Industrieausstellung am Châtelet aufgeführte und dadurch zu einer Art von Weltruf gelangte Zaubermärchen „Cendrillon" (1866).

Dennery versuchte sich ebenfalls in diesem Genre; er schrieb mit Dumanoir zusammen „Les 500 diables", eine Féerie in 30 Tableaux (1854), und mit Crémieux „Aladin, ou la lampe merveilleuse" (1863).

Paul Siraudin, geboren 1814, ist seit 1835 für das Theater thätig, eine Thätigkeit, die er seit 1860 durch praktische Leistungen auf dem Gebiete der Zuckerbäckerei ergänzte. Die Resultate derselben winken am großen Schaufenster der Rue de la paix nicht minder verlockend wie die dramatischen Knackmandeln, Bonbons, Zuckerbrötchen, süßen Knallerbsen, die in den einactigen dramatischen Bluetten des Palais-Royal dem Publikum gereicht werden. Siraudin ist zwar vorzugsweise Vaudevillist, doch hat er mit Clairville auch die große Féerie „Le déluge" geschrieben, die 1865 am Châtelet-Theater zur Aufführung kam und Epoche machte durch die Fülle der zur Schau gestellten Nuditäten.

Alle diese Volksdramatiker, denen sich noch die Veteranen Philippe François Paul Dartois (geb. 1788) und Anne Honoré Josephe Duveyrier (geb. 1787) anreihen lassen, sind von einer unglaublichen Productivität, welche an die Leistungsfähigkeit der altbritischen und altspanischen Dramatiker heranreicht und allerdings durch das fabrikmäßige Zusammenarbeiten, durch das Heranziehen jüngerer Kräfte, die für die Firma thätig sein müssen, einigermaßen erklärt wird. Die Zahl der Stücke von Clairville wird auf 250 angegeben, die von Dumanoir auf 200, die von Duveyrier auf 300. Freilich befindet sich unter ihnen eine große Zahl jener einactigen Vaudevilles, Bluetten, Scenen, Monodramen, Schubladenstücke, deren Heuschreckenschwärme die französische Bühne fast verdunkeln.

Das Vaudeville, das an dem Vaudevilletheater, in den Variétés, am Palais-Royal und an den meisten andern Bühnen heimisch ist, erscheint als die geeignetste Form für die Schaumperlen und Schaumblasen des französischen Esprit; es ist oft das inscenirte Bonmot, der dramatisirte Calembourg; es ist geistiger Goldstaub, umhergestreute Glanzsplitter, die in der rechten Beleuchtung blitzen und funkeln. Das französische Vaudeville und die verwandten Gattungen füllen große theatralische Bibliotheken; hier muß der Eifer des Literarhistorikers, zu sortiren und auszuwählen, bei der unüberwindlichen Massenhaftigkeit eines atomistischen Stoffs ermüden. Fast alle die obengenannten Autoren haben sich auch in diesem Miniaturgenre versucht, namentlich aber Siraudin. Ein Matador in demselben ist Philippe François Paul Dumanoir, geboren 31. Juli 1806 zu Guadeloupe und 1836—39 Director des Variétéstheaters. Er hat namentlich in der Blütezeit der Déjazet zahlreiche Stücke für diese gefeierte Soubrette geschrieben und in ihnen eine Menge wirksamer Couplets, welche von der Künstlerin mit großem Erfolg „lancirt" wurden. Ein anderer Vaudevillist, der einige Lustspiele auch mit Scribe zusammen arbeitete, ist Charles Duveyrier, geboren 1803, lange Zeit ein eifriger Anhänger des Saint-Simonismus, der jüngere Bruder von Anne Honoré Josephe, der als Dichter unter dem Pseudonym Mélesville auftrat.

Einen neuen Aufschwung nahm das französische Vaudeville, seitdem Jakob Offenbach in seinen „Bouffes" die Aera der kecken Operetten inaugurirte, welche binnen kurzem die Runde durch Europa machten. Offenbach ist 1822 zu Köln geboren, machte auf dem Conservatorium in Paris 1835—37 seine Studien und trat dann als Violoncellist in mehrere Theaterorchester. Im Jahre 1850 wurde er Musikdirector des Théâtre français. Seine ersten Compositionen waren seinem Lieblingsinstrument gewidmet; doch zeigte er schon früh ein Talent für das Groteske in der Musik. Seine ersten Vaudevilles unter-

schieden sich durch Frische und Schwung, eine gewisse Keckheit des musikalischen Esprit von ähnlichen Productionen; bald aber begann er jene Gattung der parodistisch-mythologischen Operetten zu pflegen, von denen ihm „Orphée aux enfers“ und „La belle Hélène“ die größten Erfolge verschafften. Kecke Gesellschaftsbilder und politische Satiren, wie „La vie parisienne“ und „La grand'-duchesse de Gérolstein“, illustrirt mit einer burlesken, einen wahren Champagnerrausch athmenden Musik, die gar keine vollen, ganzen Noten mehr kennt und nur zu trippeln und auf den Zehen zu hüpfen scheint, bewährten sich nächstdem am meisten auf der Bühne.

Ohne Zweifel erweitern diese Offenbachiaden den Gesichtskreis der Posse, die, wie sie gegenwärtig gepflegt wird, doch allzu engherzig, fad und trivial ist; sie geben ihr culturgeschichtliche Perspectiven. Hierin könnte man einen Fortschritt finden; doch daß die Offenbach'schen Possen nicht über die Form der Parodie hinausgehen, daß sie nirgends einen selbständigen künstlerischen Gedanken, sei es auch mit der ungebundensten Freiheit des Humors und der Ironie, behandeln, das ist wiederum ihre Schranke, und deshalb kann die deutsche Posse, wenn sie in aristophanischem Geiste wiedergeboren werden soll, nicht an das Vorbild der Bouffes parisiennes anknüpfen.

Wir, die wir stets behauptet, daß die antiken Götter und Göttinnen, Helden und Heldinnen auf der Bühne der Gegenwart nichts zu suchen haben, können nur mit Behagen sehen, wie die frivolen Zwerggeisterchen des pariser Witzes die Mission vollziehen, welche den alten Titanen mislungen ist, wie sie den Olymp stürmen und die Götter aus ihren Sitzen jagen. Und die Marseillaise, das „Ça ira“ dieser Revolution, das sind die neckischen Melodien der weltberühmten Spottnachtigall der Bouffes, das ist die musikalische Bouffonnerie, welche mit ihren Schalksgeberden in das Reich der Unsterblichen dringt, das sind Paganini'sche Zaubereien, deren Geige ein ganzes Orchester ist, das ist der Gassenhauer und der Cancan,

welcher die Götter und Helden wie in gewaltigem Taumel mit fortreißt. Es ist die Musik einer classischen Walpurgisnacht, und Offenbach selbst ist der Mephisto, der mit frivolem Kichern durch diese antiken Gruppen wandelt. Wie „Orpheus in der Unterwelt" die unsterblich im Gesange fortlebenden Götter und Göttinnen des Olymp parodirte und in den Sündenfall des neuen Paris verstrickte, so parodirt „Die schöne Helena" das antike Heroenthum, den Heldenkreis der Tragödie. So profan die Muse Offenbach's ist, sie vertritt den Zeitgeist und das moderne Bewußtsein in ihrem berechtigten Protest gegen den ganzen Kram einer antikisirenden Dichtung.

Die Form der Offenbach'schen Ironie ist eine sehr einfache, es ist der Anachronismus, der sich in Permanenz erklärt. Dieser ganze Cultus wird den antiken Helden eingeimpft — dadurch werden sie von selbst lächerlich. Der Prinz von Arkadien, der aus einem Bierseidel Lethe trinkt, der Großaugur mit der Tabacksdose, dem blauen Sacktuch und Staberl's rothem Regenschirm ist eine solche moderne Gestalt, und wenn er sich mit seinen Collegen über das Geschäft unterhält und seine Sehnsucht nach einem Opferschinken ausspricht, da er und seine Götter von den Gläubigen nur unreifes Obst erhalten, so überspringt man leichten Flugs die Kluft der Jahrtausende und fühlt sich heimisch in der Gegenwart. Eisenbahnen, Telegraphie, Prämienconcurse — das ist alles so naiv der mythischen Heroenzeit angepaßt, fast so naiv, wie Mommsen in seiner „Römischen Geschichte" die alten Römer modernisirt, daß man sich versucht fühlt, ihre Offiziere und Beamten in den neuen „Ranglisten" aufzusuchen. In dieser Parodie der Homerischen Helden hat Offenbach einen Vorgänger, den mit ihm zusammen zu nennen vielen als Ketzerei erscheinen wird — es ist dies Shakspeare, der in seinem „Troilus und Cressida" die Helden der durch Chapman in England kurz vorher eingebürgerten Iliade persiflirte, freilich nicht ohne an diese Parodie eine Fülle dichterischen Tiefsinns zu verschwenden.

Doch die Parodie und die Persiflage allein füllen die Offenbach'schen Werke nicht aus. Sie haben auch einen sehr positiven Inhalt in Text und Musik. Und hier beginnt das Bedenkliche seiner Richtung. Diese Melodien spotten nicht blos, sie haben auch einen verführerischen Sirenenklang; es ist der Cancan der Demi-Monde, den sie in verfeinerter Form über die Erde tragen. Wäre es die wildglühende bacchantische Orgie, man würde die Energie der Leidenschaft in ihr bewundern können; doch zu diesen Orgien finden sich nur einzelne Ansätze, das Bacchantenthum braust gleichsam nur im Hintergrunde über die Bühne. Mit allem Reichthum musikalischer und dramatischer Detailmalerei, mit einer Fülle unendlich süßer, einschmeichelnder Klänge wird dagegen die Verbuhltheit und Lüsternheit dargestellt, die mit der Liebe gleichsam ihr Spiel treibt, die Schönheit nicht in ihrer Selbstherrlichkeit kennt, sondern nur als eine leichte Beute des Genusses, und mit grenzenloser Blasirtheit in Einem Athem liebt, gähnt und lacht. Der Apfel des Paris ist gleichsam faul geworden, und diesen faulen Apfel wirft unser Paris der schönen Helena in den Schos. Das ist ein Locken und Kichern, ein Jubeln und Höhnen; das ist die Musik einer zersetzten, in Auflösung begriffenen Gesellschaft; das ist ein musikalischer Höllen-Breughel, wie er sinnbestrickend, sinnverwirrend in dem neuen Babel an der Seine heimisch ist. Die Tugend ist eine Mythe, und alle Mythen sind lächerlich geworden; pikanter Genuß mit etwas haut-goût ist das Thema, das diese Lieder variiren mit dem feinsten Esprit, mit dem Esprit Voltaire's, der ja auch eine „Pucelle" gedichtet hat. Nicht blos leichte Melodien von einschmeichelnder Gewalt, perlend wie Champagnerschaum, sprudeln uns bei Offenbach entgegen; seine Violinen sind witzig geworden. Eine witzige Musik, die von Bonmots sprüht, das ist die neueste Phase dieser Kunst!

Nachdem diese Francs-Tireurs eines kecken, parodistischen Hu-

mors Europa erobert haben, wird ihnen hoffentlich am eigenen Herde das Feuer ausgehen.

Das Drama und Theater des second empire hat überhaupt ein bei weitem größeres culturgeschichtliches als ästhetisches Interesse. Der dauernde Erwerb für die französische Nationalliteratur, den sie dieser Epoche verdankt, ist nur gering anzuschlagen.

Nachwort.

Die „Literarischen Charakterköpfe“ als Beiträge zur Geschichte der Literatur und Philosophie der Neuzeit, welche die ersten beiden Bände meiner „Porträts und Studien“ bilden, bedürfen kaum eines Vorworts oder Nachworts, hoffentlich sprechen sie für sich selbst und auch für das Streben des Autors nach unbefangener und gründlicher Würdigung hervorragender Dichter und Denker.

Was hingegen die beiden letzten Bände, die Culturbilder „Paris unter dem zweiten Kaiserreich“ betrifft, so wird es vielleicht befremden, daß der Verfasser dieselben nicht einer neuen Redaction unterzog, wie sie die politische Umwälzung der Gegenwart an die Hand zu geben schien. Doch gerade als treue Zeugnisse einer jetzt der Geschichte angehörigen Epoche sollten sie nicht diesen Reiz der Unmittelbarkeit durch eine spätere Umarbeitung einbüßen; der Leser sollte das kaiserliche Paris vor seinen Augen sich bilden und wachsen sehen, wie es vor den Augen des Autors, bei seinen mehrfachen Besuchen in der Weltstadt, in stets veränderter Gestalt erschien; leichtere Skizzen und ernstere Abhandlungen sollten in willkommenem Wechsel sich ablösen. Diese Frische der Eindrücke und des Selbsterlebten wäre durch eingefügte Betrachtungen vom Standpunkte der jüngsten Tage, welche den Zusammensturz des Kaiserreichs gesehen, nur getrübt worden.

Daß diese „Culturbilder" kein erschöpfendes Gesammtbild des second empire geben, bedarf kaum der Erwähnung, namentlich blieb die Politik und die Darstellung des historischen Ganges der Ereignisse ausgeschlossen. Doch als Beiträge zur Sittengeschichte dieses Kaiserreichs dürfen sie wol einen bescheidenen Werth in Anspruch nehmen, während die Darstellung des französischen Theaters und Dramas dieser Epoche wol das Vollständigste und Eingehendste ist von allem, was bisher in Deutschland und Frankreich über diesen Gegenstand geschrieben wurde.

Möge der soeben abgeschlossene Friede den Gedanken eines „Rachekriegs" bei dem besiegten Feinde nicht aufkommen lassen, bei den beiden Nationen aber, die diesmal in so verhängnißvoller Weise eine nähere Bekanntschaft miteinander machen mußten, die Kenntniß und Schätzung ihrer Eigenthümlichkeit und ein sich ergänzendes Zusammenwirken für den Fortschritt der Cultur zur erfreulichen Folge haben!

Leipzig, im März 1871.

Rudolf Gottschall.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.







Gottschall, Rudolf <<von>>,

Porträts und Studien

Bd.: 4

Leipzig 1871